VISIT…

LANZAROTE
Caliente.com

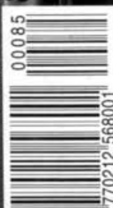
EL croquis

1993 1997

wiel arets

85

5000 ptas iva incluido madrid 1997



EL
croquis
85

editores y directores / publishers and editors
Richard C. Levene y Fernando Márquez Cecilia
arquitectos

redacción / editorial staff
Paloma Poveda Cabanes
colaboradores
Carmen Muela
fotografía
Hisao Suzuki
traducción
Jamie Benyei
Begoña Fernández Shaw
Mauricio Bertet

administración / administration
Mariano de la Cruz y Marta García
suscripciones
Yolanda Muela
distribución y departamento comercial
Ana Pérez Castellanos
secretaría
Fabiola Muela y Francisco Alfaro

diseño y producción / design and production
el croquis editorial
fotomecánica
Ideacrom y Línea Fotografía
impresión
Monterreina
encuadernación
Encuadernación 90

publicidad / advertising
Cristina Poveda
Barceló, 15. 28004 Madrid
tel.: 34-1-5932110. fax: 34-1-5932192
publicidad Italia
FIORUCCI INTERNATIONAL, S.A.S.
Viale Sabotino, 9. 20135 Milano. Italia
tel: 02-58310219. fax: 02-58315710

el croquis editorial
Barceló, 15. 28004 Madrid. España
tel: 34-1-4452149. fax: 34-1-5932192
e-mail: elcroquis@infornet.es
http://www.elcroquis.es

el croquis

distribución internacional / international distribution

Alemania, Austria, Bélgica, Francia, Holanda, Países Escandinavos, Suiza, Australia, Canadá, Estados Unidos y Japón
IDEA BOOKS
Nieuwe Herengracht 11. 1011 RK Amsterdam. Holanda
tel: 20-6226154/6247376. fax: 20-6209299
e-mail: idea@xs4all.nl
Italia
LOGOS IMPEX
Via Curtatona, 5/f. 41010 S. Damaso Modena. Italia
tel: 59-418800. fax: 59-281687
Inglaterra
THE TRIANGLE BOOKSHOP
36, Bedford Square. London WC1B 3EG. Inglaterra
tel: 71-6311381. fax: 71-4364373
Brasil y Portugal
A ASPPAN, S.L.
Doctor Ramón Castroviejo, 63. 28035 Madrid. España
tel: 34-1-3733478. fax: 34-1-3737439
e-mail: asppan@interbook.net
Argentina
LIBRERIA TECNICA CP67
Florida 683. Local 18. 1375 Buenos Aires. Argentina
tel: 3936303. fax: 3257135
e-mail: guille@cp67.com
LIBRERIA CONCENTRA
Montevideo 938. 1019 Capital Federal. Argentina
tel: 8142479. fax: 8142479
Colombia
DESCALA LTDA
Calle 30 no. 17-70. Bogotá. Colombia
tel: 2878200. fax: 2859882
e-mail: deserna@col-online.com
Chile
EDITORIAL CONTRAPUNTO
Avda. Salvador 595. Santiago de Chile
tel: 562-2233008/2743707. fax: 562-2230819
México
PERNAS Y CÍA.
Lago Erie nº44. Col. Tacuba. C.P.11410. Mexico D.F.
tel: 3993457. fax: 5274255
e-mail: jpernas@infoset.net.mx
Puerto Rico y Miami
COTI IMPORT, INC.
5849 NW. 112 Court. Miami FL 33178. Estados Unidos
fax: 1-305-4184978
e-mail: archmaga@icanect.net
Uruguay
LIBRERIA TECNICA CP67
Florida 683. Local 18. 1375 Buenos Aires. Argentina
tel: 3936303. fax: 3257135
e-mail: guille@cp67.com
Venezuela
EUROAMERICANA DE EDICIONES
Avda. Francisco Solano. Edif. Lourdes, piso 4. Oficina 11. Sabana Grande. Caracas 1070. Venezuela
tel: 58-2-7612280. fax: 58-2-717641
Corea
M&G&H CO.
Suite 901. Pierson Bd. 89-27. Shin Moon Ro - 2 ka. Chongro-ku. Seoul 110-062. Korea
tel: 82-2-7328105. fax: 82-2-7354028
e-mail: mghkorea@chollian.dacom.co.kr

distribución nacional / inland distribution

EL CROQUIS EDITORIAL
Barceló, 15. 28004 Madrid. España
tel: 34-1-4452149. fax: 34-1-5932192
e-mail: elcroquis@infornet.es
A ASPPAN, S.L.
Doctor Ramón Castroviejo, 63. 28035 Madrid. España
tel: 34-1-3733478. fax: 34-1-3737439
e-mail: asppan@interbook.net

copyright © 1997 **el croquis, s.l.**
ninguna parte de esta publicación, incluido el diseño de la cubierta, puede reproducirse, almacenarse o transmitirse de ninguna forma, sin la previa autorización escrita por parte de la editorial
all rights reserved

la editorial no se hace responsable de la devolución de cualquier documentación enviada a la redacción sin haber sido expresamente solicitado por ésta
the editors do not make themselves responsible for the return of material sent without having been expressly requested

ISSN: 0212-5683
depósito legal: m-115-1982
impreso y encuadernado en Madrid
el croquis es una publicación miembro de ARCE y de la Asociación de Editores de Madrid
Premio COAM Publicaciones 1985
Premio a la EXPORTACION 1992 de la Cámara de Comercio e Industria de Madrid

índice
contents

Wiel Arets
1993 1997

Biografía 4
Biography

Una Conversación con Wiel Arets 6
A Conversation with Wiel Arets
Dominic Papa

Arquitectura Europea después del Postmodernismo 26
European Architecture after Postmodernism
Josep Maria Montaner

Arets Liberales 32
Arets Liberales
Ole Bouman

obras y proyectos
works and projects

Academia de las Artes y Arquitectura de Maastricht 44
Maastricht Academy for the Arts and Architecture
Maastricht, Holanda, 1989/1993

67 Apartamentos en Tilburg 62
67 Apartments in Tilburg
Tilburg, Holanda, 1992/1994

20 Apartamentos para Personas Mayores 74
20 Apartments for the Elderly
Maastricht, Holanda, 1992/1994

Sede de la Caja de Pensiones AZL 82
AZL Pensionfund Headquarters
Heerlen, Holanda, 1990/1995

Edificio de Oficinas Céramique 100
Céramique Office Building
Maastricht, Holanda, 1990/1995

Torre de Apartamentos en la Isla KNSM 108
Apartment Tower KNSM-Island
Amsterdam, Holanda, 1990/1996

Comisaría de Policía de Vaals 116
Police Station Vaals
Vaals, Holanda, 1993/1995

Comisaría de Policía de Boxtel 128
Police Station Boxtel
Boxtel, Holanda, 1994/1997

Comisaría de Policía de Cuijk 140
Police Station Cuijk
Cuijk, Holanda, 1994/1997

Sede de la Policía Local de South Limburg 150
Headquarters of the Regional Police for South Limburg
Heerlen, Holanda, 1994-1998

Viviendas PWS en St. Jacobstraat 156
PWS Housing St. Jacobstraat
Rotterdam, Holanda, 1996-1998

Casa/Estudio Arets-Sijstermans 164
House/Studio Arets-Sijstermans
Maastricht, Holanda, 1996/1997

Villa Lohmann 176
The Body House
Colonia, Alemania, 1995

Villa Geurten 184
Villa Geurten
Heerlen, Holanda, 1995-1998

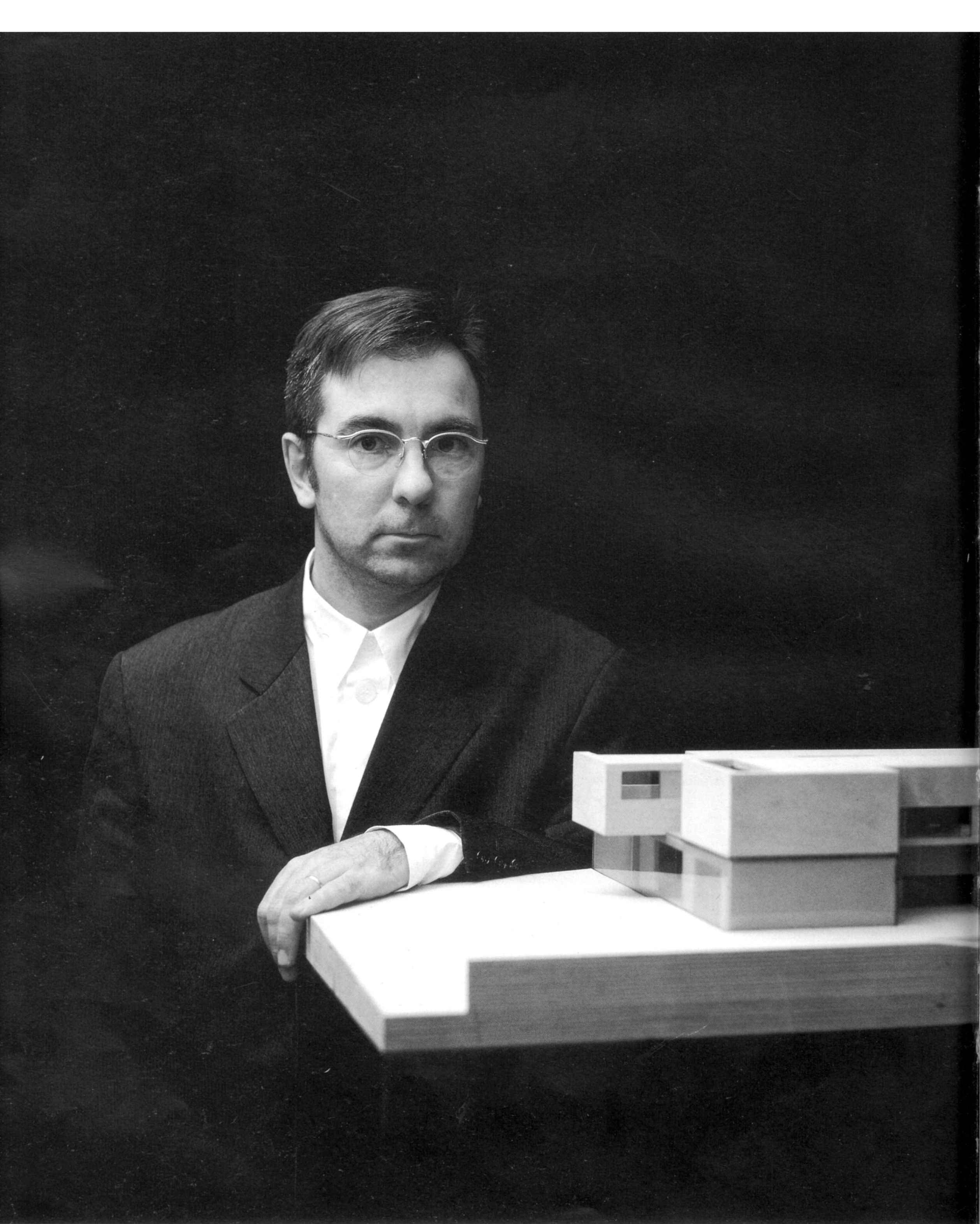


Photo: Hisao Suzuki

Wiel Arets

biografía

1955 **Nace en Heerlen, Holanda**

1983 **Se gradúa en la Universidad Técnica de Eindhoven**

1984 **Establece la oficina de arquitectura *ir Wiel Arets Architect & Associates* en Heerlen**

1984-89 **Viajes por Rusia, Japón, América y Europa**

1986-89 **Enseña en las Academias de Arquitectura de Amsterdam y Rotterdam**

1986 **Miembro fundador de *Wiederhall***

1987 **Premio Victor de Stuers por la Tienda de Moda Beltgens, Maastricht**

1988 **Premio Charlotte Köhler**

1988-92 **Diploma *Unit Master* en la *Architectural Association*, Londres**

1989 **Premio Rotterdam Maaskant**

1991-92 **Profesor invitado en la Universidad de Columbia, Nueva York**

1991 **Premio Edmund Hustinx**

1992-94 **Profesor invitado en el Instituto Berlage, Escuela de Postgraduado en Arquitectura, Amsterdam**

1992 **Profesor invitado en la *Cooper Union*, Nueva York**

1994 **Profesor invitado en la *Hochschule für Angewandte Kunst*, Viena**

Profesor invitado en la Real Academia Danesa de las Bellas Artes, Copenhague

Premio Victor de Stuers por la Academia de Arte y Arquitectura, Maastricht

Mención especial a la Academia de Arte y Arquitectura, Maastricht, en el Premio Mies van der Rohe

1995 **Premio del Hormigón por la Academia de Arte y Arquitectura, Maastricht**

1995-98 **Decano del Instituto Berlage, Laboratorio de Postgraduado en Arquitectura, Amsterdam**

biography

1955 Born in Heerlen, The Netherlands

1983 Graduates from Technical University Eindhoven

1984 Establishes architectural office *ir Wiel Arets Architect & Associates* in Heerlen

1984-89 Travels in Russia, Japan, America and Europe

1986-89 Teaches at Academy of Architecture, Amsterdam and Rotterdam

1986 Founding Member of *Wiederhall*

1987 Victor de Stuers Award for the Fashionshop Beltgens, Maastricht

1988 Charlotte Köhler Award

1988-92 Diploma Unit Master at Architectural Association, London

1989 Rotterdam Maaskant Award

1991-92 Visiting Professor at Columbia University, New York

1991 Edmund Hustinx Award

1992-94 Visiting Professor at Berlage Institute, Postgraduate School of Architecture, Amsterdam

1992 Visiting Professor at Cooper Union, New York

1994 Visiting Professor at the *Hochschule für Angewandte Kunst*, Vienna

Visiting Professor at the Royal Danish Academy of Fine Arts, Copenhaguen

Victor de Stuers Award for Academy of Art and Architecture, Maastricht

Special mention for Academy of Art and Architecture, Maastricht, at the Mies van der Rohe Award

1995 Concrete Award for Academy of Art and Architecture, Maastricht

1995-98 Dean Berlage Institute, Postgraduate Laboratory of Architecture, Amsterdam



Photo: Hisao Suzuki

En Conversación con Wiel Arets

Dominic Papa



Una visión comúnmente aceptada de los Países Bajos es la de un *nirvana* arquitectónico. ¿Cuál es su valoración de la escena contemporánea holandesa? ¿Existe un foro interesante de debate ?

Los Países Bajos han mantenido un clima económico saludable desde el siglo XIX, con un crecimiento sostenido este siglo en parte debido a una consistente política de vivienda social. Este clima ha continuado durante los últimos veinte años, principalmente a través de 'reservas' para la construcción de edificios. Ultimamente se ha estimulado este crecimiento con la edificación pública y con el hecho de recibir los arquitectos más encargos privados... Los jóvenes arquitectos encuentran ciertamente más fácil construir en los Países Bajos que en otros países; pero esto también tiene su lado malo, pues ha supuesto que el debate teórico se reduzca en parte y se haga superficial.

En tanto que Escuela con un perfil internacional, desde el Instituto Berlage estamos preocupados por estimular activamente el debate arquitectónico en los Países Bajos. Desde principios de los noventa, parece que existe una cierta visión optimista respecto a los Países Bajos, por su empleo de nuevas infraestructuras, por las nuevas ideas surgidas acerca del paisaje de las ciudades y de la naturaleza, y por los nuevos enfoques que se tienen del trabajo y de la vida. Esta realidad es fruto de una discusión pública mantenida entre políticos, arquitectos y paisajistas, excepcional en lo que a complejidad y ambición se refiere. Los proyectos que se realizaron en Japón y en Francia durante los años setenta y ochenta han tenido una considerable influencia en la discusión holandesa —tanto en términos de estrategias públicas como privadas—, y también porque estos encargos no se dieron sólo a arquitectos holandeses en los Países Bajos.

De todas maneras he de decir que nunca he estado particularmente interesado en la escena contemporánea holandesa como fenómeno. Lo que más me interesa —y lo que siempre busco— es el debate arquitectónico. Desde los sesenta, las escuelas han tenido un impacto importante en el discurso arquitectónico, tanto en Europa como en Norteamérica, a causa del cambio sufrido en el papel del arquitecto y también por una falta de trabajo en el mundo entero. Cuando enseñaba en la Architectural Association, en la Universidad de Columbia, o en la Cooper Union, me dí cuenta que en Londres y en Nueva York el debate se estimulaba en ese selecto número de importantes escuelas. Son lugares que atraían a la gente que se encontraba atrapada en el clima de inestabilidad asociado a la industria de la construcción y que había desembocado en una reducción de los encargos.

In Conversation with Wiel Arets

Dominic Papa



The Netherlands is widely regarded as an architectural 'nirvana'. How do you see the contemporary Dutch scene? Is it an interesting forum for debate?

The Netherlands has had a healthy economic climate since the 19th century, with development partly sustained this century by a consistent social housing policy which has continued over the last 20 years, mainly via building reserves. Lately it has been stimulated by public building and private commissions being given to architects more often... Young architects do find it easier to build in the Netherlands than in other countries but that can also be seen as a handicap because it has caused the theoretical debate to become very narrow and superficial.

As a school with an international profile, the Berlage Institute is concerned with actively stimulating the architectural debate in the Netherlands. Since the early 1990's, a degree of optimism has arisen about a reconstruction of the Netherlands using new infrastructure, new ideas about the urban and natural landscape, and new approaches to working and living. This public debate amongst politicians, architects and landscape architects is unique in terms of its complexity and ambition. Events in Japan and France during the 1970's and 1980's have had a considerable influence on the Dutch discussion, both in terms of private and public strategies, and also because these commissions from outside the Netherlands given to Dutch architects.

I must stress, however, that I have never been particularly interested in the contemporary Dutch scene as a phenomenon. What has interested me more, and what I have always looked for, has been architectural thinking and debate. Since the 1960's, schools have had an important impact on the architectural discourse in Europe and North America, partly because of a shift in the architect's role and the lack of work world-wide. Teaching at the AA, at Columbia University and at Cooper Union, I was able to see that the debate in London and New York was stimulated by a select number of important schools that attracted people caught up in a climate of instability in the construction industry which had led to a reduction in commissions.

Como hemos visto, en Nueva York y en Londres, la expectación del proyecto construido, debido a esa incertidumbre económica, aceleró el debate teórico. ¿Cómo puede estimularse un debate más teórico en este país ?

El debate comienza generalmente desde un punto de resistencia. El movimiento *De Stijl* y la *Amsterdam School* florecieron a principios del siglo XX en los Países Bajos, porque había una increíble necesidad de crear nuevas ideas utópicas, con el fin de acomodar los grandes cambios de los que Europa era testigo en ese momento. Fue el surgimiento de los problemas sociales, económicos y políticos, los cambios que causaron —y la consiguiente resistencia a estos problemas— lo que inició una especie de debate teórico, y a la vez generó grandes posibilidades para construir. En esos días, el foro que acogía ese debate se centraba en importantes revistas, como en *De Stijl,* y más tarde en *8 & Opbouw*. Ahora parece que la atención en los Países Bajos está predispuesta hacia aspectos más formalistas, prescindiendo de la adecuada discusión en cuanto al contenido.

En el Instituto Berlage de Arquitectura, hemos iniciado varios análisis acerca de la arquitectura y las nuevas tecnologías, en un esfuerzo por estimular un debate público sobre estas cuestiones. También el debate arquitectónico se ve afectado por la condición de otras aspiraciones culturales mucho más populares. Por ejemplo, ahora la cultura holandesa está cambiando mucho —existe un gran interés por la moda, el arte, y el medio ambiente—, y por tanto, el interés por la arquitectura está creciendo.

As we have seen in New York and London, the anticipation of the completed project due to economic uncertainty fuelled the theoretical debate. How can a more theoretical debate be stimulated here?

Debate usually begins from a point of resistance. The *De Stijl* movement and the *Amsterdam School* flourished at the beginning of the 20th century in the Netherlands. There was an incredible need to create new utopian ideas in order to accommodate the vast changes in Europe at the time. What initiated a kind of theoretical debate and created strong possibilities for building was the emergence of social, economical and political problems, the changes they caused and the subsequent resistance to these problems. In those days the forums for the debate were important magazines such as *De Stijl* and later *8 & Opbouw*. Now it appears that the approach in the Netherlands has shifted towards more formalistic issues without a proper discussion of content.

In the Berlage Institute of Architecture, we have tried to stimulate public debate by starting several discussions on issues such as architecture and new technology. The architectural debate is also affected by the condition of other more popular cultural pursuits. Dutch culture is changing greatly. Right now there is great interest in fashion, art and the environment, and so interest in architecture is also growing.

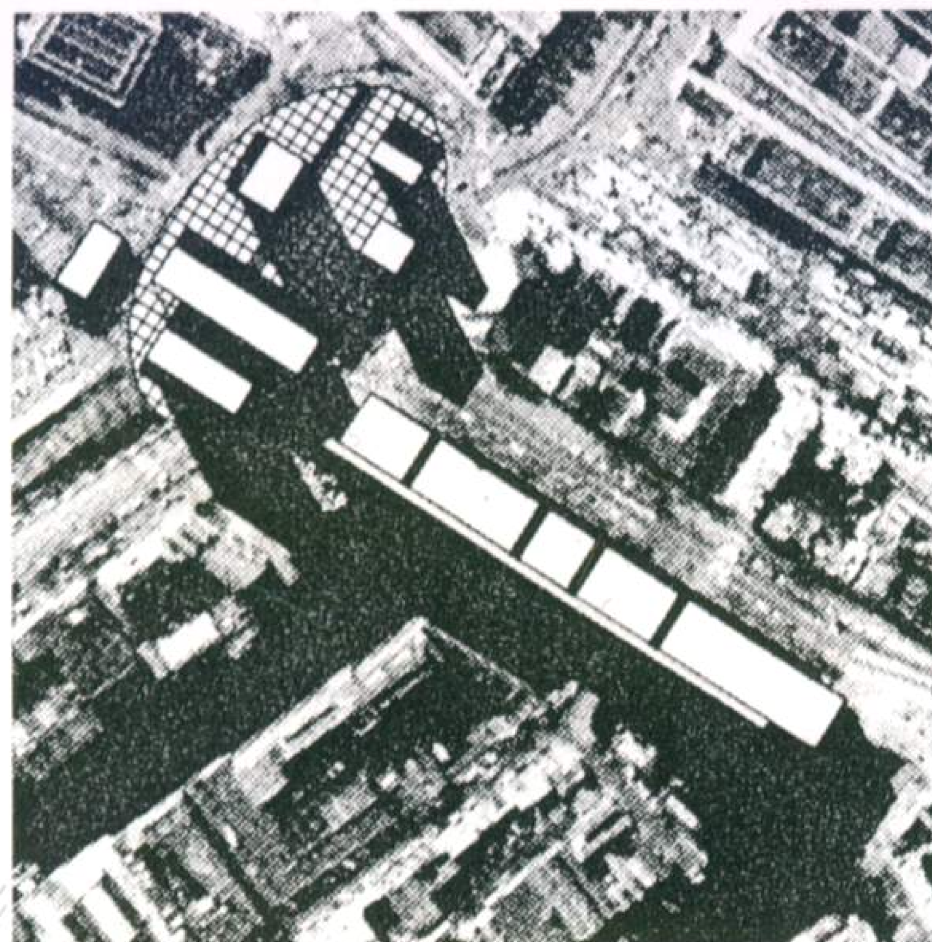
Es interesante que mencione las revistas como fuente de influencia en el debate arquitectónico a principios de este siglo. Durante su educación, usted también empezó pronto a escribir, y por entonces, fundó la revista *Wiederhall* con Joost Meuwissen. ¿Esperaba posicionar la revista dentro de un contexto teórico similar al de las publicaciones de *De Stijl*?

Tengo un claro recuerdo de Joost y de nuestras discusiones acerca de las posibilidades de una nueva revista... Concluimos que la revista *Casabella* de finales de los veinte y principios de los treinta era el ejemplo a seguir. [Cada número había sido editado por diferentes arquitectos, como G. Pagano, al que como editor invitado habían otorgado pleno control respecto al contenido, que, por cierto, no estaba restringido a arquitectura únicamente. Él diseñó la cubierta y seleccionó el contenido y, al hacerlo, inició una especie de controvertido debate; cada número era una entidad]. *Oppositions*, una revista puramente teórica y comparable a la más contemporánea *Assemblage*, era también ejemplar, en tanto que suscitaba un nivel similar de discusión... Joost y yo sentíamos que debíamos editar sólo aquello en lo que estuviéramos interesados, sin que necesariamente nos preocuparan los intereses de otras personas. También nos liberamos de la presión que supone tener unas fechas de entrega y de la necesidad de editar determinados números al año. [Cada número de *Wiederhall* trataba un tema independiente, como aquel número doble dedicado a 'Cesare Cattaneo']. La verdadera discusión se refería a elegir el tema relevante, algo que se hizo interesante en sí mismo. Estos debates se ampliaron para poder incluir a otra gente y a otros temas, y se extendieron incluso dentro del estudio. De igual modo, los proyectos que centraban mi investigación en los diferentes institutos me resultaban importantes para poder formular y enfocar mis pensamientos e intereses... Siempre he sentido deseo de trabajar con otros. Al principio era con los propios compañeros, como Bert ter Haar y Wim van den Bergh, más tarde con amigos, como Hani Rashid y Eric Bolle; después, incluso

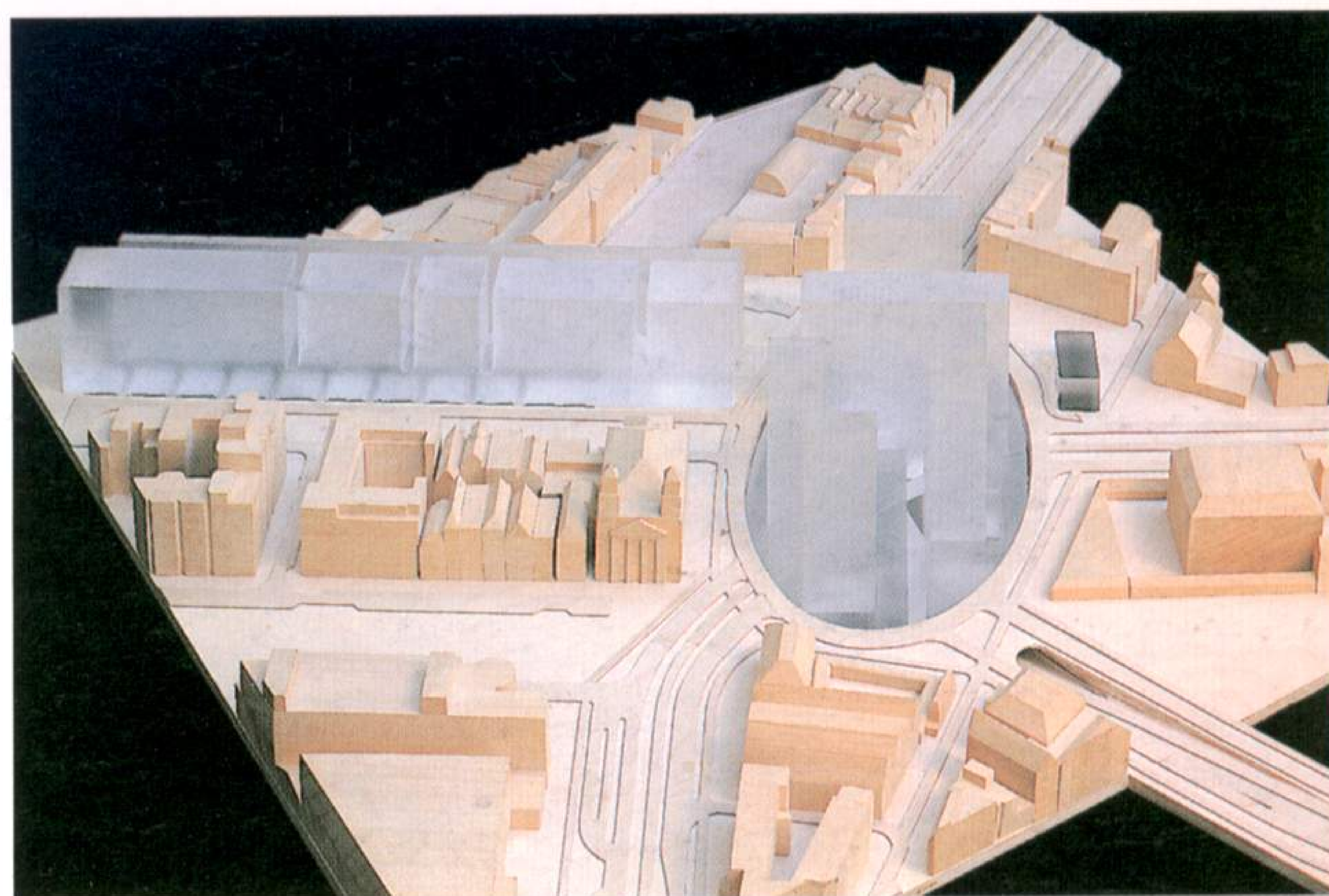
It is curious that you mention magazines as a source of influence in the architectural debate at the beginning of this century. You also started writing at an early stage of your education, and around that time you founded Wiederhall *with Joost Meuwissen. Did you aim to position the magazine into a similar theoretical context to that of the* De Stijl *publications?*

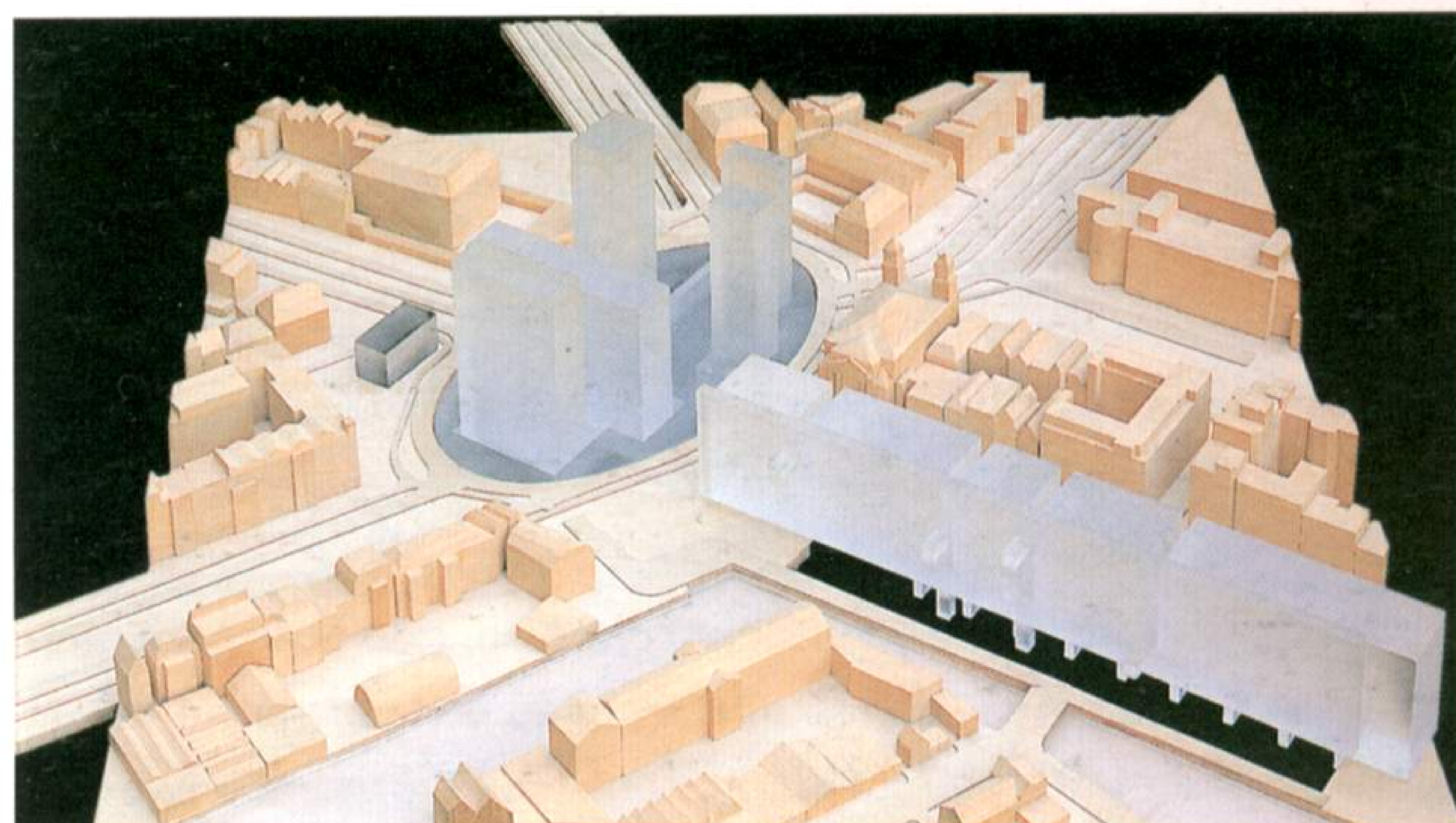
I clearly recall Joost and our discussions about a possible new magazine. We concluded that the example to follow was *Casabella* from the late 20s and early 30's. [Each issue was produced by a different architect such as G. Pagano, who as guest editor was given full control over the whole contents, not just the architecture. He designed the cover, selected the work and in the process started a kind of controversial debate; each issue was an entity in itself]. *Oppositions*, a purely theoretical magazine that is comparable to the more contemporary *Assemblage*, was another example that motivated a similar level of discussion... Joost and I felt that we should present work that we were interested in without necessarily concerning ourselves with other people's interests. We also relieved ourselves of the pressure of deadlines or a publisher's need for a certain number of issues a year. [Each issue of *Wiederhall* dealt with an independent subject such as the double issue on 'Cesare Cattaneo']. Art and other related subjects were also included, and so the actual discussion about the relevant topic became interesting in itself. These discussions expanded to include other people and issues and spread into the office as well. Projects that I was researching at different institutes were also important in order to formulate and focus my thoughts and interests... I have always felt a desire to work with other people. In the beginning it was with fellow students like Bert ter Haar and Wim van den Bergh, later on with friends such as Hani Rashid and the philosopher Eric Bolle.

Academia de las Artes en Amsterdam. Concurso. Primer Premio. 1990



Academy of Arts in Amsterdam. Competition. First Prize. 1990





ex estudiantes se han implicado en el estudio participando en el proceso de diseño de forma conjunta... Ahora, y ya desde hace varios años, no participo en *Wiederhall,* pero todavía disfruto con los números que edita la nueva generación que está en contacto con la Universidad de Eindhoven.

¿Cómo fue su educación en Eindhoven?

Mientras fui estudiante en Eindhoven, Geert Bekaertme me resultó especialmente influyente. Fue profesor mío de teoría e historia de la arquitectura, e inmediatamente se convirtió en figura clave de mi educación. No ejercía como arquitecto, ni siquiera era muy conocido, pero él fue quien me hizo tomar conciencia de la historia y de la teoría. Alimentó mi apetito por los libros. Nunca dijo nada espectacular, pero yo siempre salía de clase con la intención de leer un libro nuevo.

A mí no me interesaba la corriente dominante, sino que en la escuela siempre procuraba enmarcar mis propios intereses. Esto me llevaba a organizar viajes de estudio, junto con los amigos, para ver determinados edificios en Francia, Bélgica, Italia y Rusia, o a ir a conferencias a Düsseldorf, Amberes, Bruselas, Paris y Delft, ciudades todas ellas fácilmente accesibles desde Eindhoven. Así que, además de lo que pasaba en la escuela, yo tenía mi propia agenda... Recuerdo que otro profesor inquieto, Hans Tupker, nos presentó a Zaha Hadid. Era entonces una joven arquitecta, —recuerdo que antes de dar una conferencia informal en nuestro departamento nos vendió su primer *booklet*, hecho por ella misma, por 10 florines...—. Lo que me gustaba de esa época era la increíble fe que teníamos en la autoeducación y en la importancia de la experimentación y el ejercicio. Yo creo que por eso nunca enseño diciendo a los estudiantes lo que deben hacer; ni les digo qué técnica deben usar; nunca les enseño en términos relativos lo que la arquitectura debería ser. Un profesor debe trabajar como un espejo y los estudiantes tienen que

Even ex-students have become involved as groups in design process at the office. I have not been active on *Wiederhall* for several years now, but I still enjoy the new issues that are published by a new generation linked to Eindhoven University.

What was your education at Eindhoven like?

At Eindhoven, Geert Bekaert, a Belgian professor of architectural theory and history, was especially influential for me and immediately became a key figure in my education. He was neither a practising architect nor well known but by making me acutely aware of history and theory, he fuelled my appetite for books. He never said a great deal in our regular meetings but I always left the room with a new book to read.

I was not interested in the mainstream but was always trying to frame my own interests. This also happened on my study trips with friends to see certain buildings in France, Belgium, Italy, and Russia, or to hear lectures in Düsseldorf, Antwerp, Brussels, Paris and Delft, all of which were easily accessible from Eindhoven. So besides what was going on at school, I had my own agenda... I remember that another inspiring teacher, Hans Tupker, introduced us to Zaha Hadid. She was a young architect at the time who sold us her first self-made booklet for ten guilders before giving an informal lecture at our Department. What I liked about that time was an incredible belief in self-education and the importance of the experiment and the exercise. That is why I never tell students what they should do or what technique they should use, and I never teach in terms of what architecture should be like. A teacher should work like a mirror and students have to be able to train themselves. [In 'Cahiers', Paul Valéry talks about the horse because he considers the relationship between the rider and the horse to be the paramount example of the importance of exercise].

ser capaces de entrenarse a sí mismos. [Paul Valéry en sus *Cahiers* habla acerca del caballo, porque entendió la relación que hay entre el jinete y el caballo como ejemplo último de la importancia del ejercicio].

La arquitectura tiene mucho que ver con tus propios intereses: lo que eres, y no lo que quieres ser; de ahí que intente encontrar cuáles son los intereses de los estudiantes. Creo firmemente que cuando cultivas tus propios intereses —y tienes un cierto tipo de talento— tu trabajo siempre saldrá beneficiado. En definitiva, fui muy feliz con esa autoeducación en Eindhoven.

Architecture has a lot to do with your own interests, what you are and not what you want to be. That is why I try to find out what the students' interests are. I strongly believe that your work will always benefit when you cultivate your own interests and you have a certain kind of talent. In retrospect I was very happy with my 'self-education' at Eindhoven.

¿Fue aquella monografía sobre el trabajo de Fritz Peutz, que publicó en su cuarto año de escuela, una extensión de ese proceso de autoeducación?

Was your monograph in your fourth school year on the work of Fritz Peutz an extension of that self-education process?

La idea surgió porque en esa época buscaba gente que pudiera interesarme. Aunque estaba atento a Japón, a América y a lo que estaba pasando en Europa, siempre era extremadamente consciente de mis propias raíces. Me fascinaba Japón —por la relación que se da entre tradición e innovación tecnológica; y también porque percibí un estrecho vínculo entre Heidegger y la filosofía oriental—, la arquitectura italiana —*L' Architettura della Citta* de Rossi, pero sobre todo *La Construzione Logica dela arquitettura* de Grassi— y los *New York Five,* que eran bien nuevos en ese momento —conocidos a través de las fotografías de Judith Turner—. En Eindhoven, por entonces, organicé algunas exposiciones y, en particular una que empezó como algo muy sencillo en la biblioteca del departamento arquitectónico y que trataba sobre cuatro edificios de Fritz Peutz en mi ciudad natal, Heerlen: la Casa de Retiro de 1932, el Glasspaleis Schunck de 1933, el Ayuntamiento de 1936-42 y el Teatro Real de 1937. Durante la preparación de la documentación encontré en el archivo del sótano de Peutz un material increíble. Entusiasmado, me pasé allí las siguientes tres semanas, completamente maravillado por todo lo que había encontrado. Como Peutz tenía todas las primeras ediciones de Berlage en su biblioteca aprendí mucho sobre Berlage, y también sobre Viollet-le-Duc. Gracias a él conocí en profundidad a Schmarsow, Holdebrand, Wolfflin, Riegl, Semper, Schumacher, y Brinkmann... Al mismo tiempo, estaba traduciendo *La Construzione Logica della Architettura* de Giorgio Grassi. No es que quisiera publicarlo, más bien lo que quería era entenderlo. Grassi investigó sobre Berlage y JJP Oud. La investigación que hizo Peutz sobre Berlage consistía en notas escritas sobre los libros de su biblioteca personal, lo que permitía leer sus notas como una especie de diálogo con Berlage. Así que 'releía' a Berlage por una parte a través de las notas de Peutz, y por otra a Grassi, que estaba asímismo interpretando a Berlage... Aunque Peutz había diseñado edificios muy diversos, estilística y formalmente, lo que más me interesaba de él era ese factor constante que hilaba su trabajo. Más tarde toda aquella exposición se convirtió en itinerante, y se acompañó de una completa monografía.

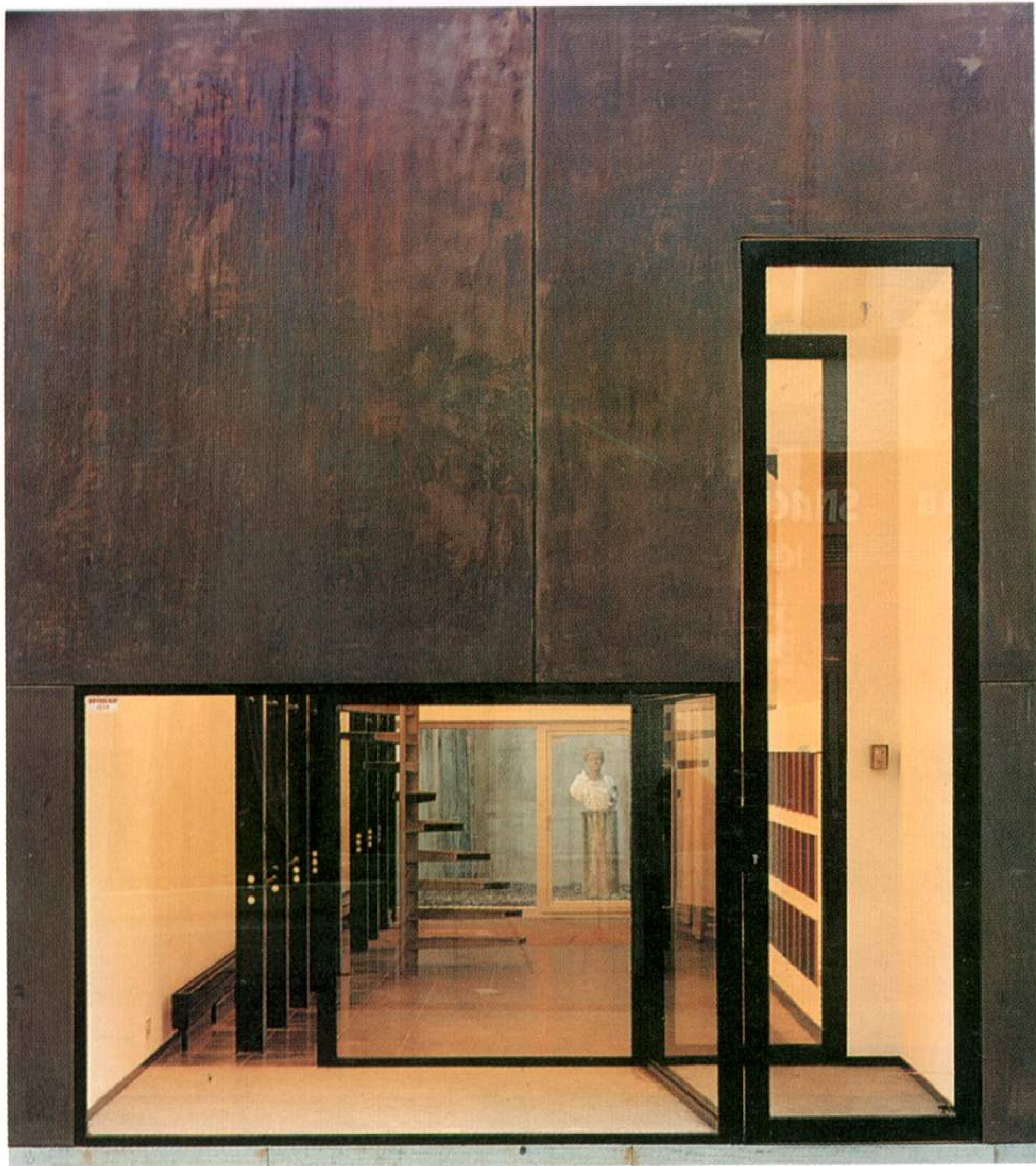
The idea arose because at the time I was looking for people who interested me. I became fascinated with Japan —the relationship between tradition and technological innovation, along with the close link I perceived between Heidegger and eastern philosophy—, Italian architecture —Rossi's *L'Architettura della Citta* and more particularly Grassi's *La Costruzione Logica della Architettura*— and the New York Five, rather new at that time, through the photographs of Judith Turner. Although I was looking at Japan, America and what was happening in Europe, I was always acutely aware of my own background. I organised a few exhibitions in Eindhoven. One of them, held in the Architecture Department library, began as a very simple presentation about four buildings by Fritz Peutz in my home town of Heerlen: the House for Retreat (1932), Glaspaleis Schunck (1933), the Town Hall (1936-42) and the Royal Theatre (1937). During my research I found an incredible wealth of material in his basement archive, and I spent the next three weeks there in complete astonishment at what I had found. He had all of Berlage's first editions in his library, and so I learned a lot about Berlage and Viollet-le-Duc as well. Through Peutz I also learned a lot about Schmarsow, Hildebrand, Wolfflin, Riegl, Semper, Schuhmacher and Brinckmann... At the same time I was translating Giorgio Grassi's *La Costruzione Logica della Architettura*, not from a desire to publish it but in order to understand the book. Grassi did a lot of research on Berlage and J.J.P. Oud, and it became interesting that Peutz's research into Berlage consisted of notes written in his personal library books, which read as a kind of dialogue with Berlage. So I was re-reading Berlage through Peutz's notes while reading Grassi who was interpreting Berlage as well. Although Peutz had designed highly diverse buildings, stylistically and formalistically, what interested me was the constant factor that ran through his work. Later it became a big travelling exhibition accompanied by an extensive monograph.

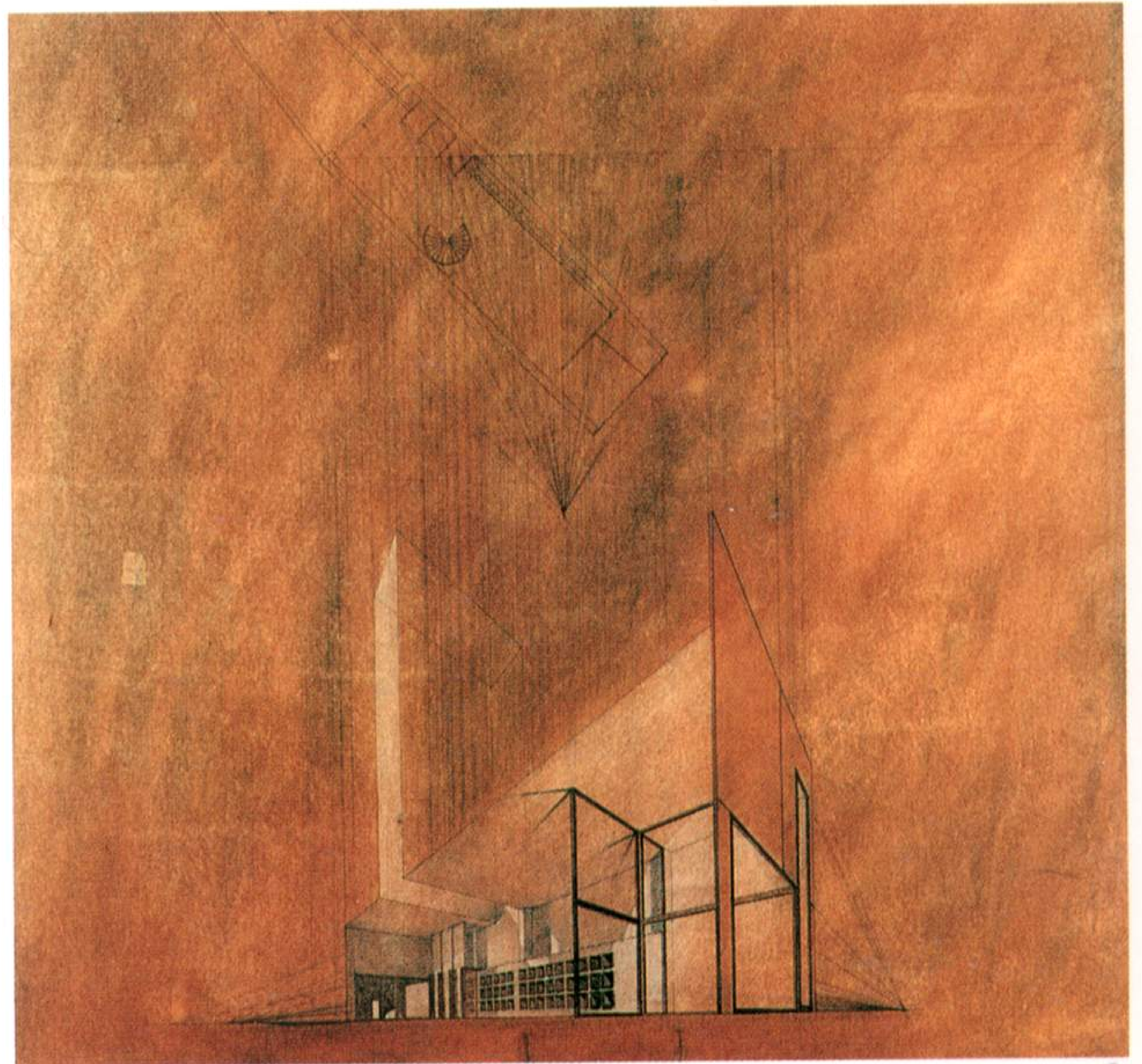
Cuéntenos cómo empezó su estudio.

How did you started your practise?

Después de visitar Japón, nada más graduarme, pensé establecerme en Milán. Es una ciudad que me gusta mucho..., no quería quedarme aquí. Luego, de repente, me salieron unos pocos encargos, pequeños, y una plaza de profesor en las academias de Amsterdam y Rotterdam; así que decidí quedarme un tiempo, y me establecí en Heerlen... Durante esos años, hice apuntes de viaje, concursos, y una primera contribución a la Bienal de Venecia. Como empecé a enseñar, y a viajar bastante, no sentí necesidad de dejar aquel lugar, Heerlen, en el sur de los Países

After visiting Japan, right after my diploma work, I wanted to base myself in Milan, which I am very fond of, as I did not want to stay in the Netherlands. Suddenly I received a few small commissions and a teaching post at the academies in Amsterdam and Rotterdam, so I decided to stay for a while with a base in Heerlen. During this period I composed 'travelrecords', entered competitions and made my first contribution to the Venice Biennale. When I started to teach and travel a lot, I stopped feeling any need to leave this conveniently located area in southern Holland, 10 km from the German border





Tienda en Maastricht
Fashion Shop in Maastricht, 1987/1988

Bajos y localizado tan convenientemente a 10 kms de la frontera alemana y a 15 kms de la belga. Así que durante varios años viví y trabajé en el mismo espacio...

Siento que la arquitectura, en general, me permite desarrollarme en relación a otras disciplinas, como el cine o la literatura. [Debería saber que antes de estudiar arquitectura, y durante un corto periodo de tiempo, estudié física, una materia que todavía me fascina]. Nuestra oficina no debe entenderse como una empresa comercial, sino más bien como un lugar en el que poder discutir ideas con otra gente; poder investigar y preparar exposiciones o publicaciones... Sin embargo, el objetivo principal será siempre construir nuestras ideas.

¿La AA fue muy importante para usted, no es cierto?

Un día, Alvin Boyarsky me llamó y me preguntó si estaba interesado en llevar un curso —el *Diploma Unit One*— junto con Win van den Bergh; una unidad que dirigieron antes Peter Wilson y Bernard Tschumi. He de decir que yo había pensado estudiar en la AA al terminar la universidad, así que claro, fue una gran oportunidad poder enseñar allí... Boyarski fue un personaje muy interesante, que entendía que una escuela tenía que ser, en primer lugar, un sitio en el que comunicarse... ¡así que allí el bar se convirtió rápidamente en el corazón de la escuela! Me pasaba todos los viernes y sábados en Londres, y Alvin —que me llamaba el Holandés Volador— me invitaba frecuentemente a cenar con los conferenciantes de los viernes por la noche. Así que conocí a muchos de los arquitectos interesantes que pasaron por la AA. Lo que apreciaba de verdad no era sólo el debate que mantenía con los estudiantes a través de sus proyectos, sino las numerosas y fuertes discusiones que se producían en los jurados y en las mesas entre los *Unit Masters* y los críticos invitados.

Creo que su habilidad ha sido la de casar dos funciones simultáneas, la del arquitecto local y la del arquitecto extranjero, la del arquitecto holandés y la del arquitecto no holandés. Muy pronto utilizó una herramienta operativa inteligente; su lenguaje formal era presentado, al escribir sobre su trabajo, como práctica paralela cercana a las manipulaciones lingüísticas encontradas en el continente americano. Usted consigue reunir ambas en un diálogo. ¿Cómo debería uno negociar estas dos tendencias?

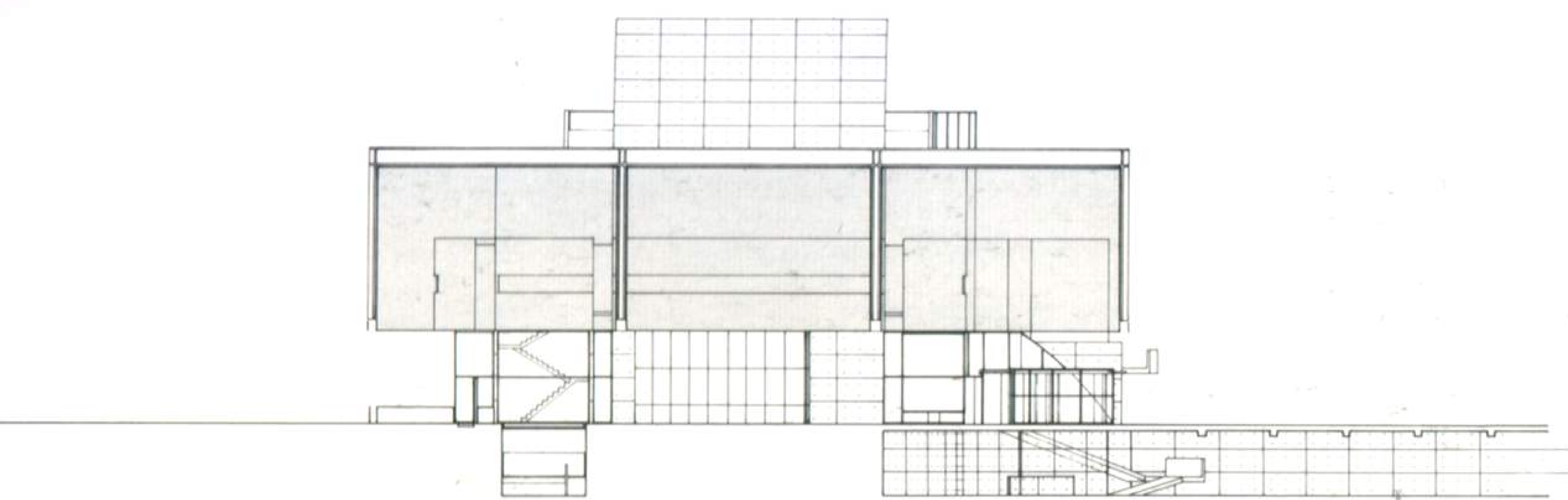
and 15 km from Belgium. I lived and worked in that same space for several years...

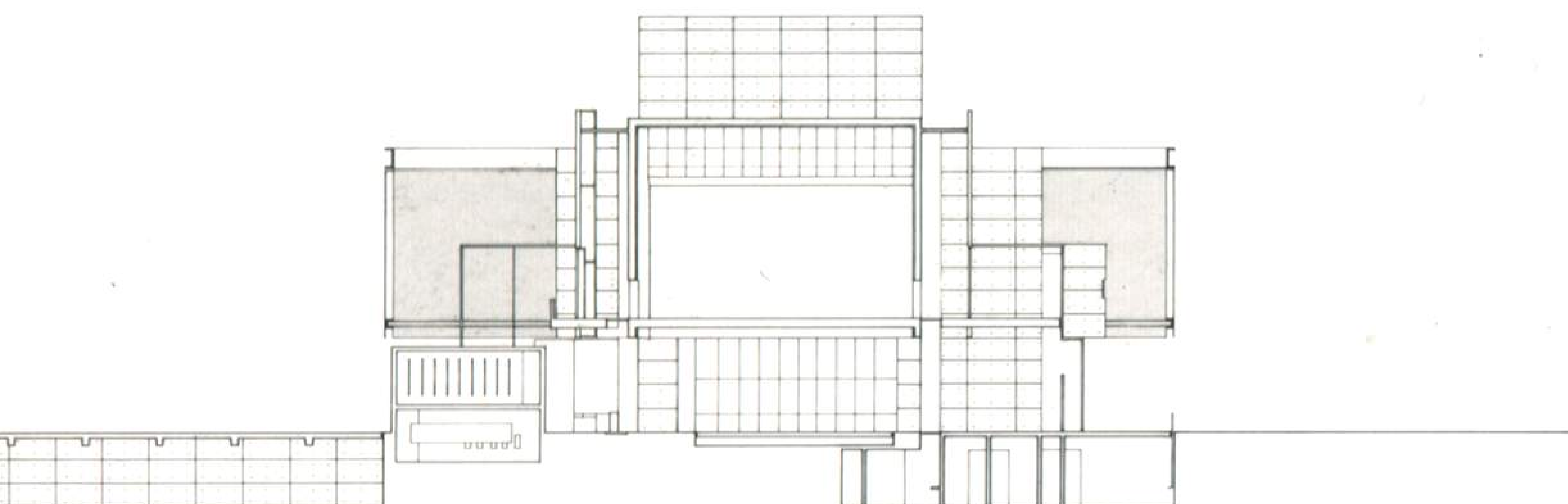
I feel very strongly that architecture in general lets me develop with respect to other disciplines such as cinema and literature. [You should understand that before studying architecture I studied physics for a short time, which still fascinates me]. So my office should not be seen as a commercial enterprise but rather as a place in which to discuss ideas with other people, to do research and to prepare exhibitions and publications... However the main goal will always be to build our ideas.

The AA was very important for you, wasn't it?

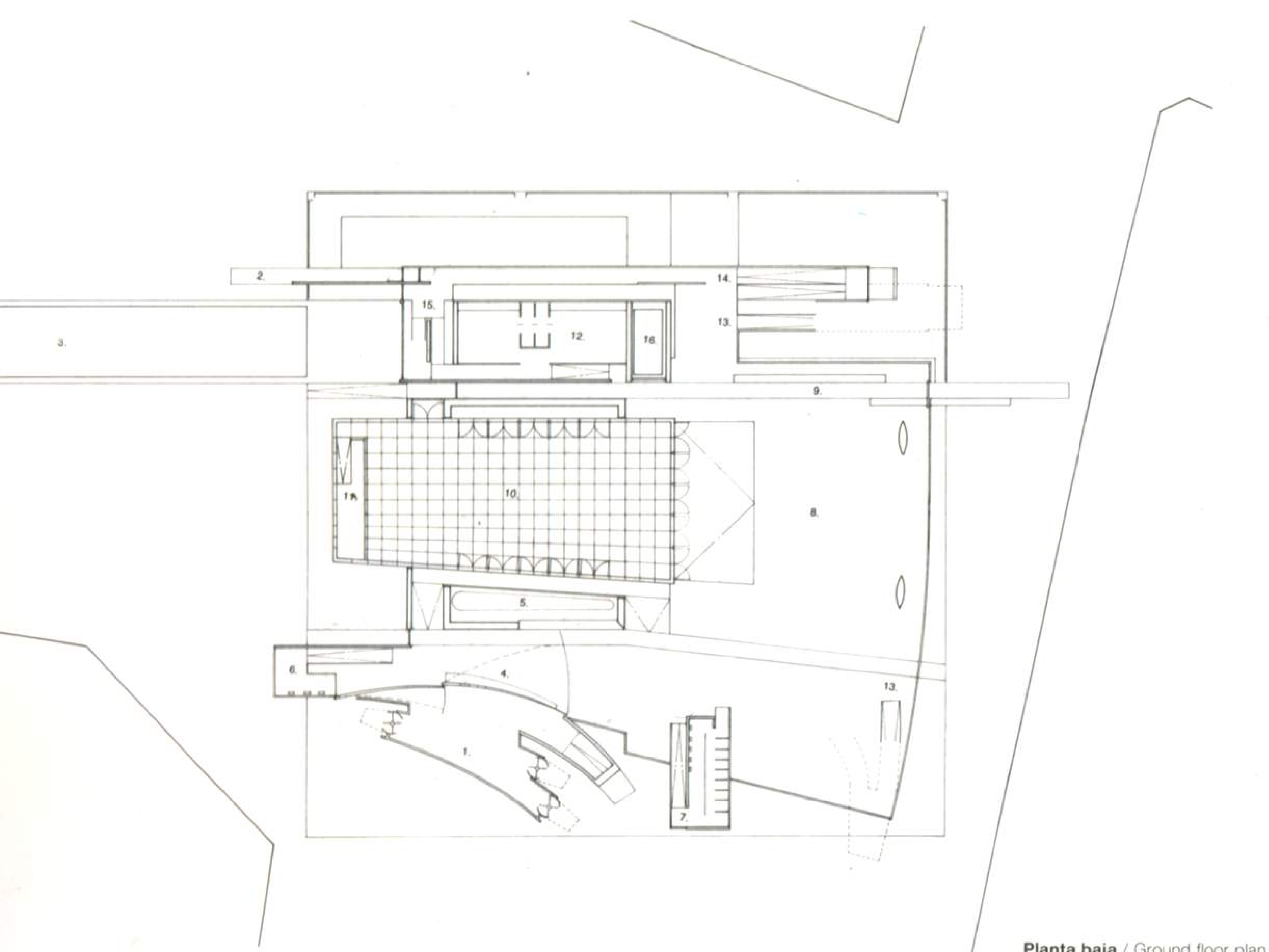
One day Alvin Boyarsky called and asked whether I was interested in running Diploma Unit One, previously managed by Peter Wilson and Bernard Tschumi, together with Wim van den Bergh. You have to understand that I had actually considered studying at the AA after finishing university, so it was a great opportunity to teach there... Boyarski was a very interesting character who understood that above all, a school is a space for communication, so the bar rapidly became the heart of the school! I spent every Friday and Saturday in London and Alvin, who called me the 'Flying Dutchman', would often invite me to dinner with the Friday night lecturers. I met a great number of very interesting architects who passed through the AA. What I greatly appreciated was not only my debate with the students through their projects, but also the many deep discussions that took place at juries and tables between Unit Masters and guest critics.

I think your ability has been to marry two simultaneous roles, the local and the foreigner, that of a Dutch architect and a non-Dutch architect. Early on you used a clever operative instrument where your formal language was always diffused by writing about your work as a parallel practise along the lines of the linguistic manipulations found on the American continent. You manage to bring those two into a dialogue. How should we negotiate these two tendencies?



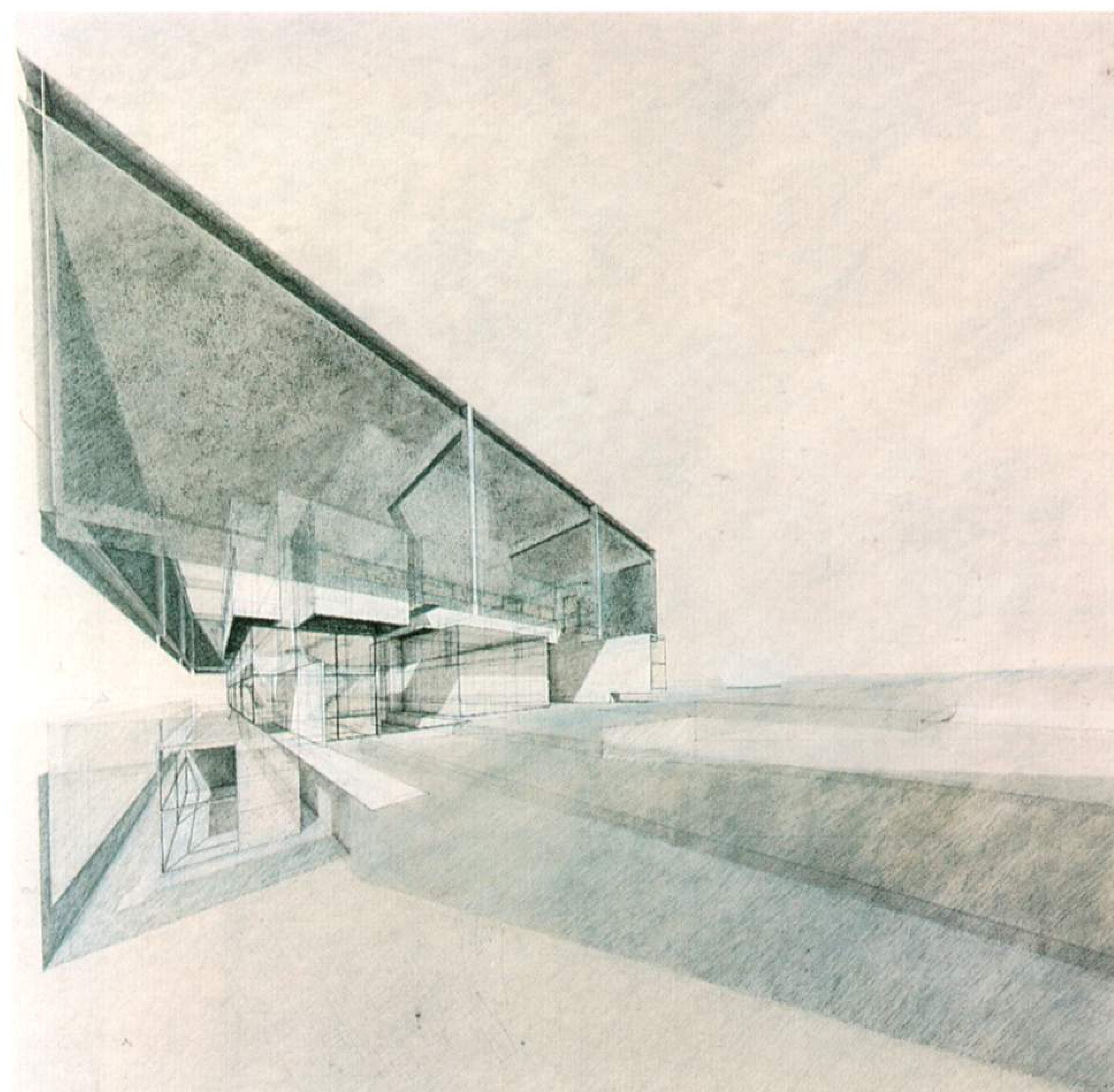


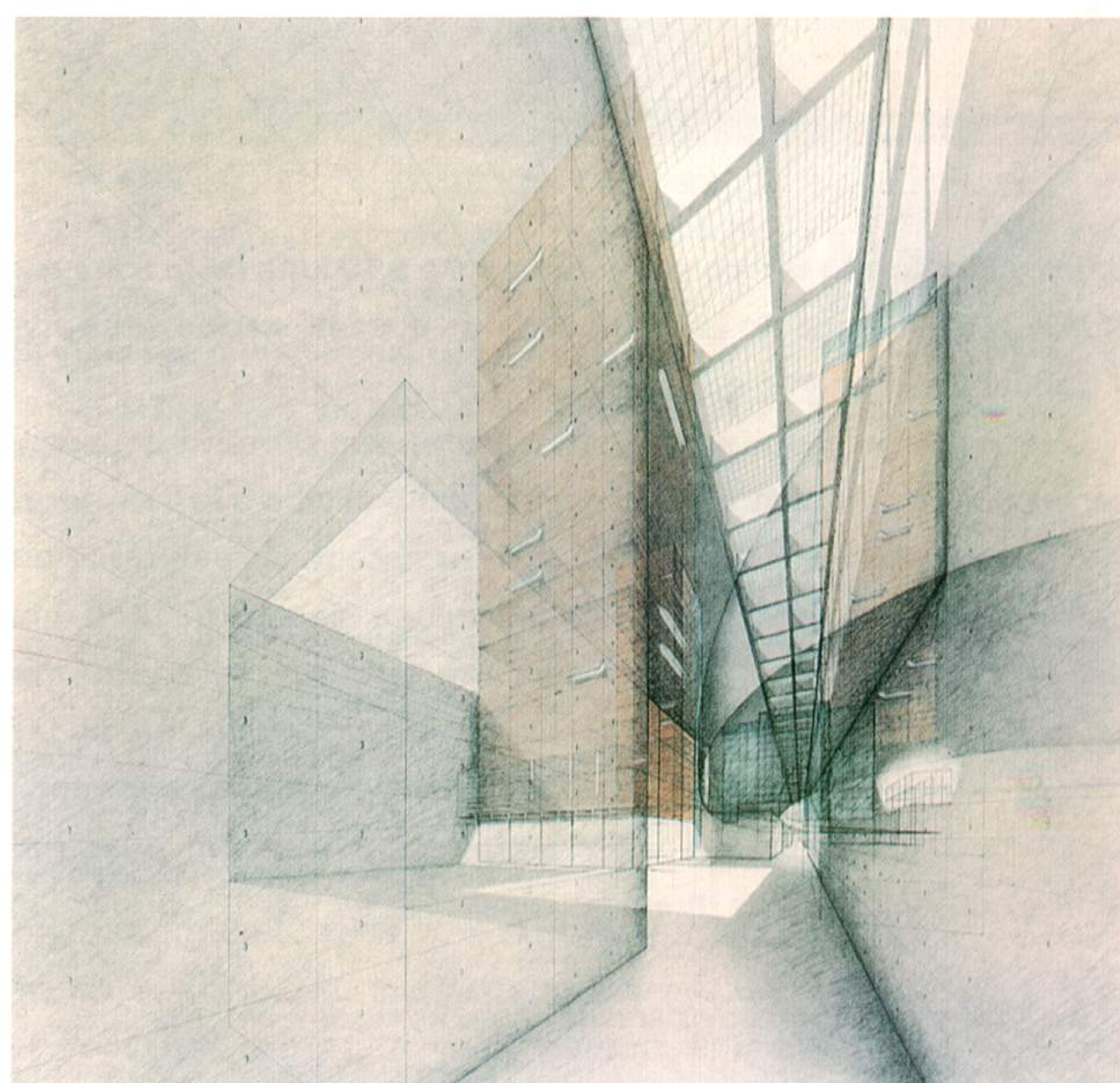
Secciones transversales
Cross sections



Planta baja / Ground floor plan

Teatro en Delft. Concurso. Primer premio. 1991
Theatre in Delft. Competition. First Prize. 1991

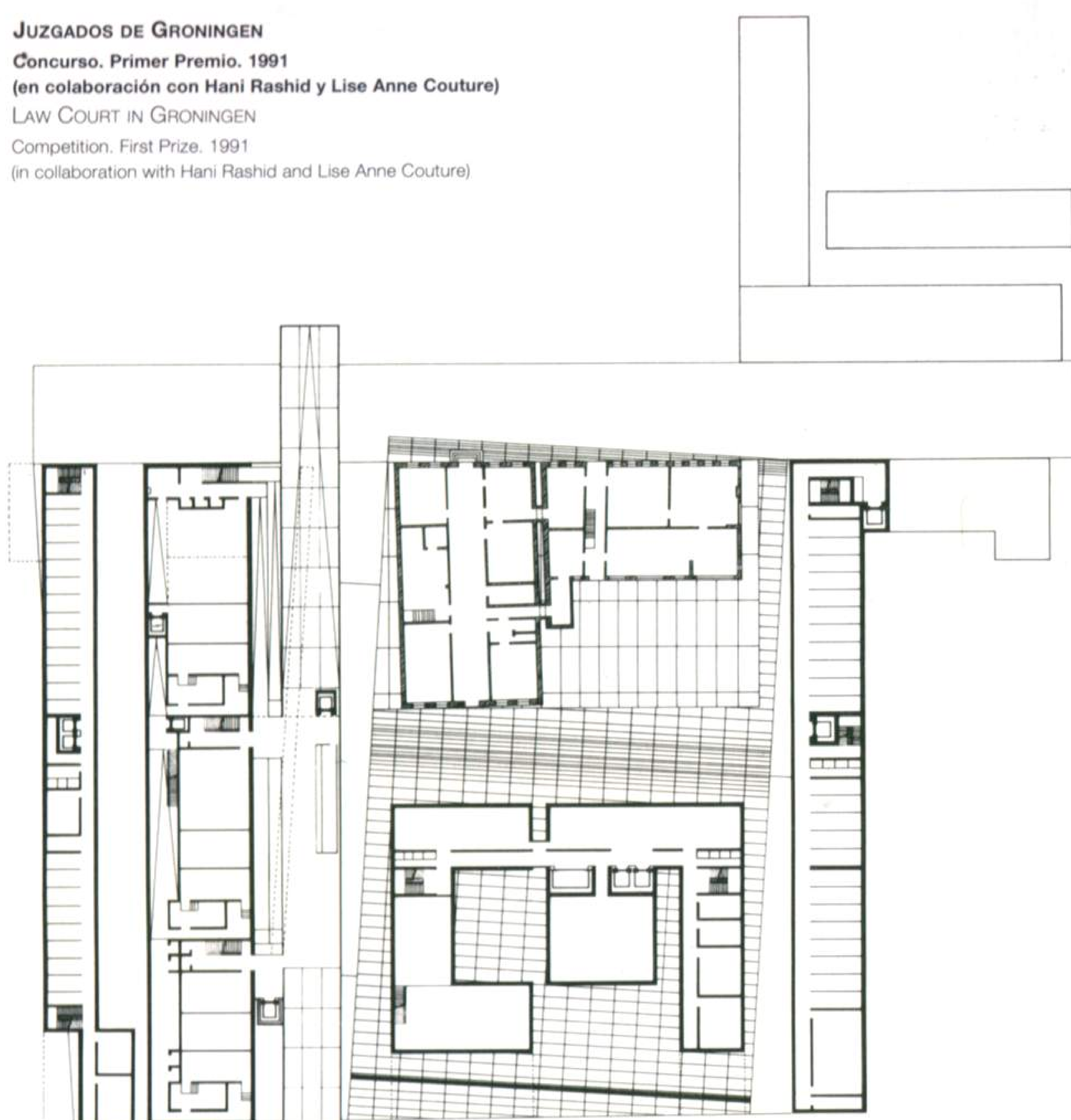




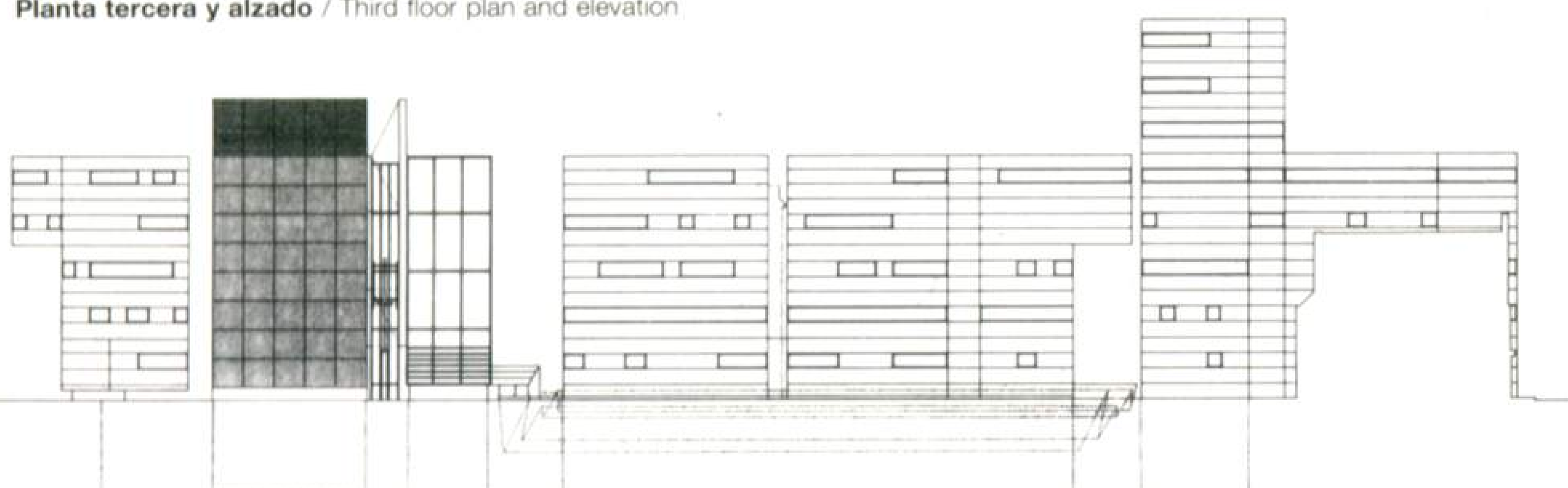
Cuando la Comisaría de Vaals fue diseñada, fue el texto sobre la 'víctima' el que informó más sobre la estrategia de diseño que cualquier otra cosa. Hubo una discusión sobre el perro como víctima, el oficial de policía como víctima, el cliente como víctima, y realmente todo el mundo en términos de su esquizofrénica relación con la comisaría. El mismo proceso se dio con los Juzgados de Groningen y el Teatro de Delft. Las actitudes voyeurísticas del teatro, y las afirmaciones de Nietzche y Foucault en torno a la Ley como acto de negociación en el proyecto de Groningen, fueron claves en su desarrollo. Uno puede preguntar por qué es importante utilizar una piel de goma para el Teatro de Delft, o por qué los volúmenes separados de los Juzgados de Groningen flotan y se insertan en la tierra artificial de la ciudad. Normalmente el texto viene primero, la palabra (el título del texto) y luego el croquis. La lectura del programa y del lugar son bastante a menudo los puntos de partida para escribir un texto, y éstos están a veces inspirados por los libros de otra gente. Por ejemplo, el texto *Malla y Rizoma* para el proyecto de la Academia de Amsterdam estaba en parte reaccionando a *Mil Mesetas* de Deleuze; y *Arquitectura Virológica* utilizaba los escritos de Arthur Kroker sobre el 'virus positivo'.

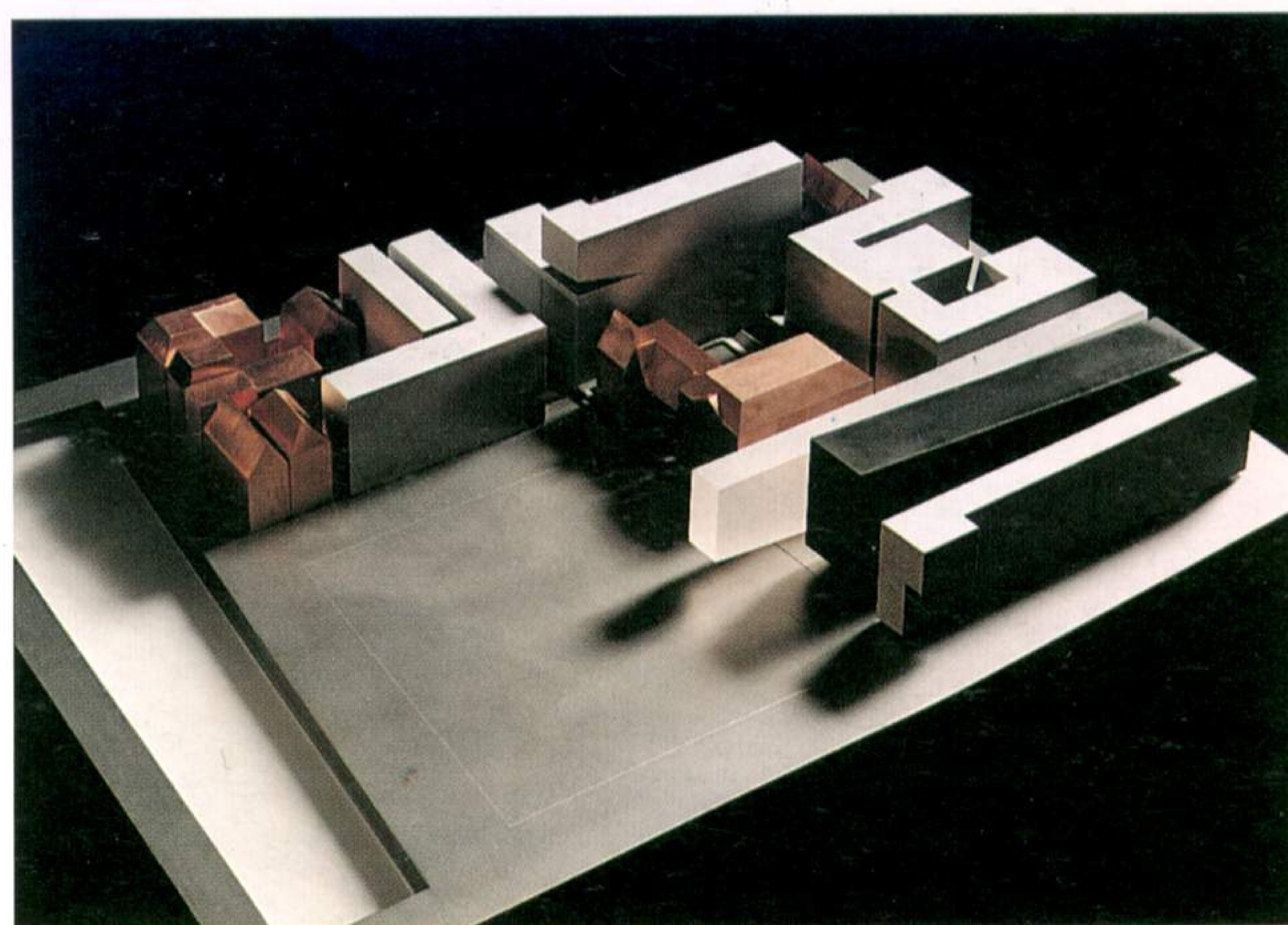
In the Police Station in Vaals design, it was the text about the 'victim' more than anything else that guided the strategy for the design. There was discussion about the dog as a victim, the police-officer as a victim, the client as a victim, and actually about everyone in terms of their schizophrenic relationship with the police station. The same process happened with the Groningen Law Court and the Delft Theatre. The voyeuristic attitudes in the Theatre, and Nietzche's and Foucault's statements on Law as an act of negotiation for the Groningen project were central to their development. One may ask why it was important to use a perforated rubber skin for the Delft Theatre or why the separated volumes of the Law Court in Groningen float and insert themselves in the artificial earth of the town. Usually it is the text which is first, then the word (the title of the text) and then the sketch. The reading of the programme and the site are quite often the starting points for a text, which are sometimes inspired by other people's books. For instance the *Grid and Rhizome* text for the Amsterdam Academy project was partly a reaction to Deleuze's *Thousand Plateaus*, while *Virological Architecture* used Arthur Kroker's writings on the 'positive virus'.

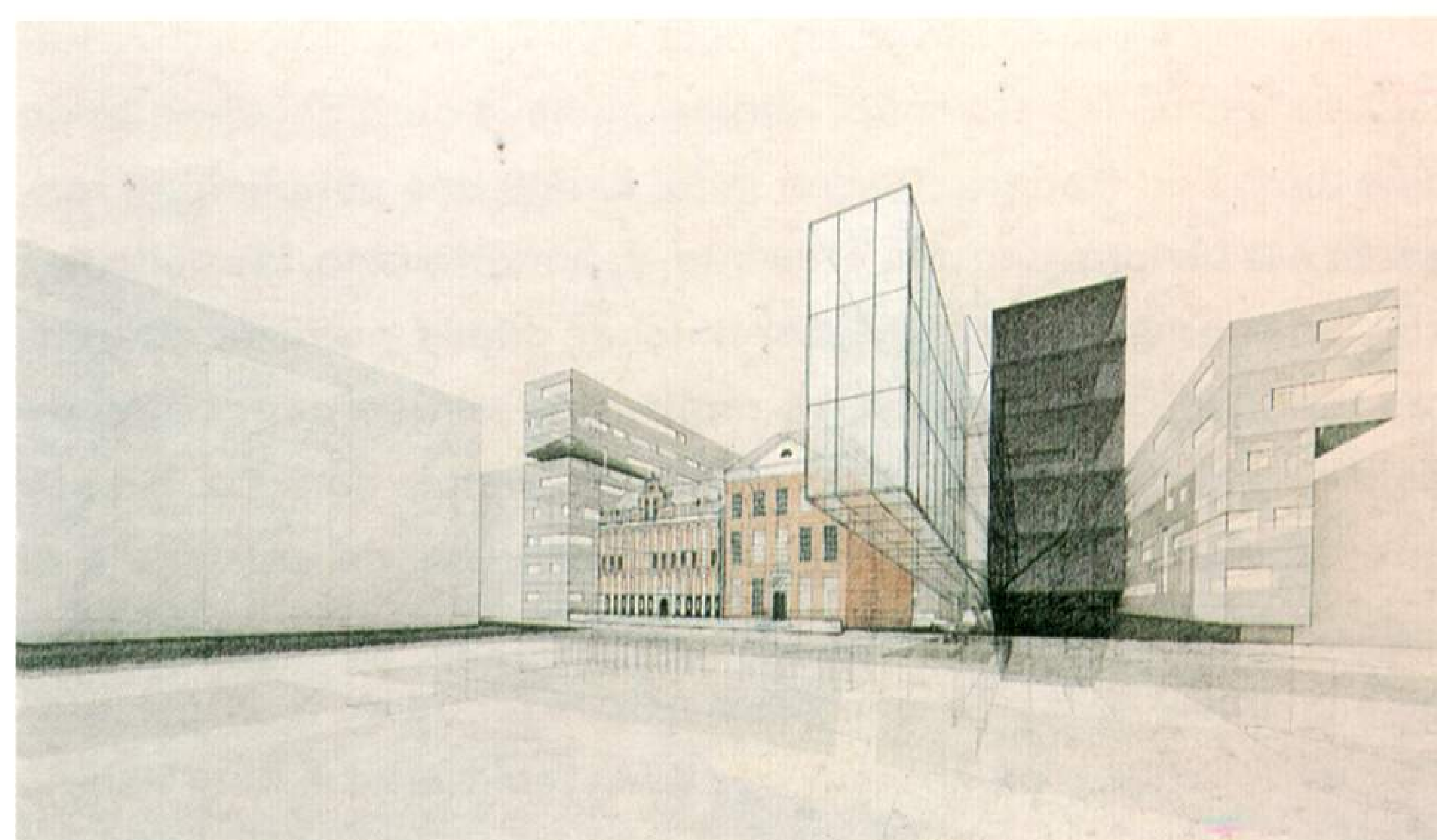
JUZGADOS DE GRONINGEN
Concurso. Primer Premio. 1991
(en colaboración con Hani Rashid y Lise Anne Couture)
LAW COURT IN GRONINGEN
Competition. First Prize. 1991
(in collaboration with Hani Rashid and Lise Anne Couture)



Planta tercera y alzado / Third floor plan and elevation







¿Es cierto que su trabajo ha utilizado ciertas formas reconocibles y entendidas para 'desaparecer' y mezclarse con el contexto, pero al mismo tiempo incorporándose a sí mismo para permitir explotar una nueva apertura y flexibilidad?

Is it true that your work has used certain recognisable and understood forms in order to 'disappear' or blend in to the context, while at the same time incorporating itself in order to allow a new openness and flexibility to be exploited?

La Tienda de Moda en Maastricht, un proyecto temprano del que estoy orgulloso, causó una increíble discusión en Maastricht, principalmente por la utilización de acero cortén. Fue también el primer edificio en el que un patio interior, de carácter histórico, se abría a la calle, creando una conexión visual. El acero cortén de la fachada está hecho de una pieza de seis por dos metros. El escaparate —de una altura de 1.7 metros— llama la atención de la gente sobre la ropa expuesta. La puerta —de 3,4 metros de altura— es una especie de corte a través de la tienda hacia el patio interior; y en el centro de la tienda una ranura de tres pisos se abre al cielo. Así que no es más que un mecanismo para cambiar el entorno del lugar, y para cambiar la forma de pensar. Esto en cuanto a un nivel muy práctico, que concierne a materiales y conexiones. En un nivel más intelectual, escribí sobre el Panteón de Roma con respecto a la Tienda de Moda. Lo fascinante del Panteón es su habilidad para permanecer sin cambiar físicamente a lo largo del tiempo, y sin embargo acomodar numerosos programas; a lo largo de su vida, fue un juzgado, un mercado, una iglesia y muchas otras cosas. [Cuando se diseña una tienda, sabes que ésta puede cambiar de manos fácilmente cinco veces en veinte años. Aunque el primer dueño esté todavía allí, puedo imaginarme que la tienda podría acomodar una barbería, o incluso un pequeño estudio de arquitectura].

Para mí, el lenguaje del proyecto y sus materiales tienen mucho que ver con el programa y el lugar. El hecho de que la Academia de Maastricht tuviera que ser construida al borde de una nueva plaza urbana formada principalmente por edificios residenciales, la necesidad de llevar luz a los espacios más profundos de la

The Fashion Shop in Maastricht, is an early project I am proud of. It caused an incredible controversy in Maastricht, mainly due to the use of corten steel. It was also the first building in which an historic inner courtyard was revealed to the street and created a visual connection. The corten steel on the facade is from a single 6 x 2 metre piece; the 1.7 m high window focuses people's attention onto the displayed merchandise; the 3.4 m high door is a kind of slash through the shop to the inner courtyard, while a three storey vertical slot opens up skywards in the middle of the shop. So let us say that in a way it was a mechanism for changing the site's environment and the prevailing way of thinking. That describes a very practical level about materials and connections. On a more intellectual level I wrote about the Pantheon in Rome with respect to the Fashion Shop. The Pantheon's fascination is its ability to remain physically unchanged over time while still accommodating numerous programmes: during its lifetime it has been a law court, a market, a church, and many other things. [When you design a shop you know that it can easily change hands five times over a twenty year period. Although the first owner is still there, I can imagine the building accommodating a barber's shop or even a small architectural office].

For me the language of the project and the materials used have a lot to do with the programme and the site. The fact that the Maastricht Academy had to be built on a site at the edge of a new town block composed mainly of residential buildings, the need to bring daylight into the deep spaces of the school, and the three existing trees on the allotment, were all highly important. In terms of the brief, the incredibly low budget and the redraft of the programme

Academia, y la existencia en el lugar de tres árboles, fueron factores de gran importancia. En cuanto al programa, el increíblemente bajo presupuesto y la reescritura del programa para permitir una estructura más flexible y una mayor comunicación, fueron cruciales para la idea de un lugar en el cual reunirse y discutir. La idea de cortar en el lugar, y de cortar a través del edificio para permitir al público experimentar la arquitectura de una manera específica, junto con la ruta dominante desde la entrada —vía el auditorio/ biblioteca/ edificio bar, vía un puente a los talleres— son fundamentales para el diseño.

to permit a more flexible structure and greater communication were crucial to the idea of a meeting and discussion place. The idea of cutting into the site and cutting through the building in order to let the public experience the architecture in a specific way, together with the rather dominant routing from the entrance via the auditorium/library/bar building, then over a bridge to the workshop spaces, are all fundamental to the design.

A menudo se ha cometido el error de intentar juzgar sus edificios en términos de cómo se relacionan con la provocación del texto.

Your buildings have often been mistakenly criticised in terms of how they relate to the provocation of the text.

Un edificio nunca es la traducción de un texto. Un texto tiene que ser entendido como un medio para el diseño y la discusión. El lenguaje que se desarrolla no está predeterminado por el resultado del proceso de diseño. Hablemos de la obra del director de cine Jean Luc Godard. Por un lado, existe una simplicidad respecto a la historia que nos presenta, y, por otro lado, las películas son muy complejas al contener muchas capas y utilizar diferentes técnicas, como anuncios montados, el uso específico de colores y formas de cortar y mezclar diferentes sonidos. No hay una lectura de mi trabajo. Toda persona que se enfrente a él leerá algo diferente en él, puesto que sólo podemos leer un trabajo no lineal a través de nuestro propio modo de montaje intelectual. Mi interés en gente como Jean Luc Godard, Paul Valéry, Yves Klein, Yoshi Yamamoto, Gilles Deleuze, Mies van der Rohe y Leonardo da Vinci me ha ayudado a desarrollar una manera de pensar. Por medio de la escritura y de las palabras entiendo cuáles son mis intereses con respecto a determinado proyecto. Es a través de estos aspectos como soy capaz de desarrollar mis pensamientos, que no pueden ser leídos de una manera lineal en mi obra...

Y también he aprendido mucho de mi trabajo a través de ciertos ensayos —como los de Anthony Vidler, Greg Lynn y Stan Allen—; sus textos expanden mis pensamientos, y al mismo tiempo, construyen un argumento que desconecta de sus propios intereses.

A building is never the translation of text. The text has to be seen as the medium for the design and the discussion. The language that is developed is not predetermined but rather the result of the design process. Jean Luc Godard is a different example. While the story he presents is simple, his films are very complex. They contain many layers and use different techniques such as montaging advertisements, the specific use of colours and ways of cutting and mixing different sounds. There is no single reading of my work. Each person confronted by it will read something different in it since we can only read a non-linear work through our own intellectual form of montage.

My interest in people like Jean Luc Godard, Paul Valéry, Yves Klein, Yoshi Yamamoto, Gilles Deleuze, Mies van der Rohe and Leonardo da Vinci have helped to develop my way of thinking. I decipher my interests concerning a certain project through writing and words. These two aspects enable me to develop my thoughts which cannot be read in a linear way in my work...

I have learned a lot about my work through the essays by Anthony Vidler, Greg Lynn and Stan Allen. Their texts expand my thoughts and at the same time they build up an argument which is connected to their own interests.

Creo que determinados textos como *Arquitectura Virológica*, *Conflicto*, *Arquitectura de la Libertad* pueden ser vistos como algo alejados. Al mismo tiempo, hay textos como *Fluctuare*, *Videre*, *La Trama y el Rizoma*, *Transición: el culto de la Imaginería* que están más relacionados con el proyecto, y lo que es más interesante, que se agrupan para resumir ciertas etapas de su trabajo.

Some of your texts such as Virological Architecture, Conflict, *and* Architecture of Freedom *can be seen as quite disparate. At the same time, other texts such as* Fluctuare, Videre, The Grid and the Rhizome, Transition: The Cult of Imagery *are more project-related, and what is interesting is that they group together to encapsulate certain stages in your work.*

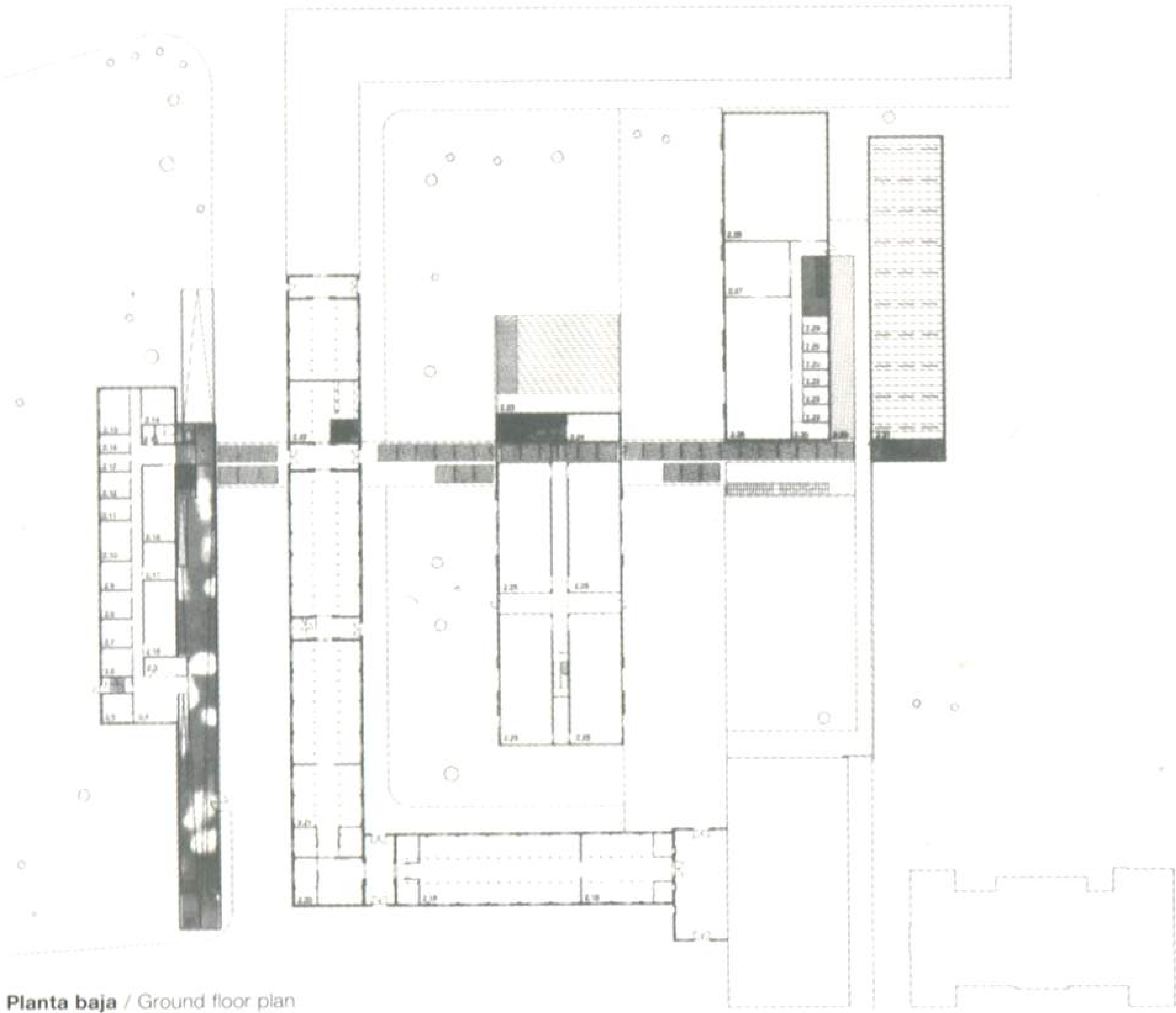
Volvamos a la cuestión acerca del conflicto entre texto y edificio. Yo creo que la gente mira hacia la imagen, especialmente los críticos. Cuando ven un edificio y leen un texto sobre algo —pero que no se puede conectar directamente con el edificio—, les sobreviene un gran problema. Deberían entender que pensamos por medio de las palabras, por lo tanto lo primero que tengo que hacer es formular mis ideas en palabras. Es importante orientarte. Por eso en el texto *Fluctuare*, Foucault y Nietzsche son importantes, y en *Libertad arquitectónica*, Valéry y Godard son cruciales. Esos textos no son fáciles de conectar directamente con el trabajo, porque encuadran mis pensamientos en general, aunque *Fluctuare* sí aparece en el principio del proyecto para los Juzgados de Groningen.

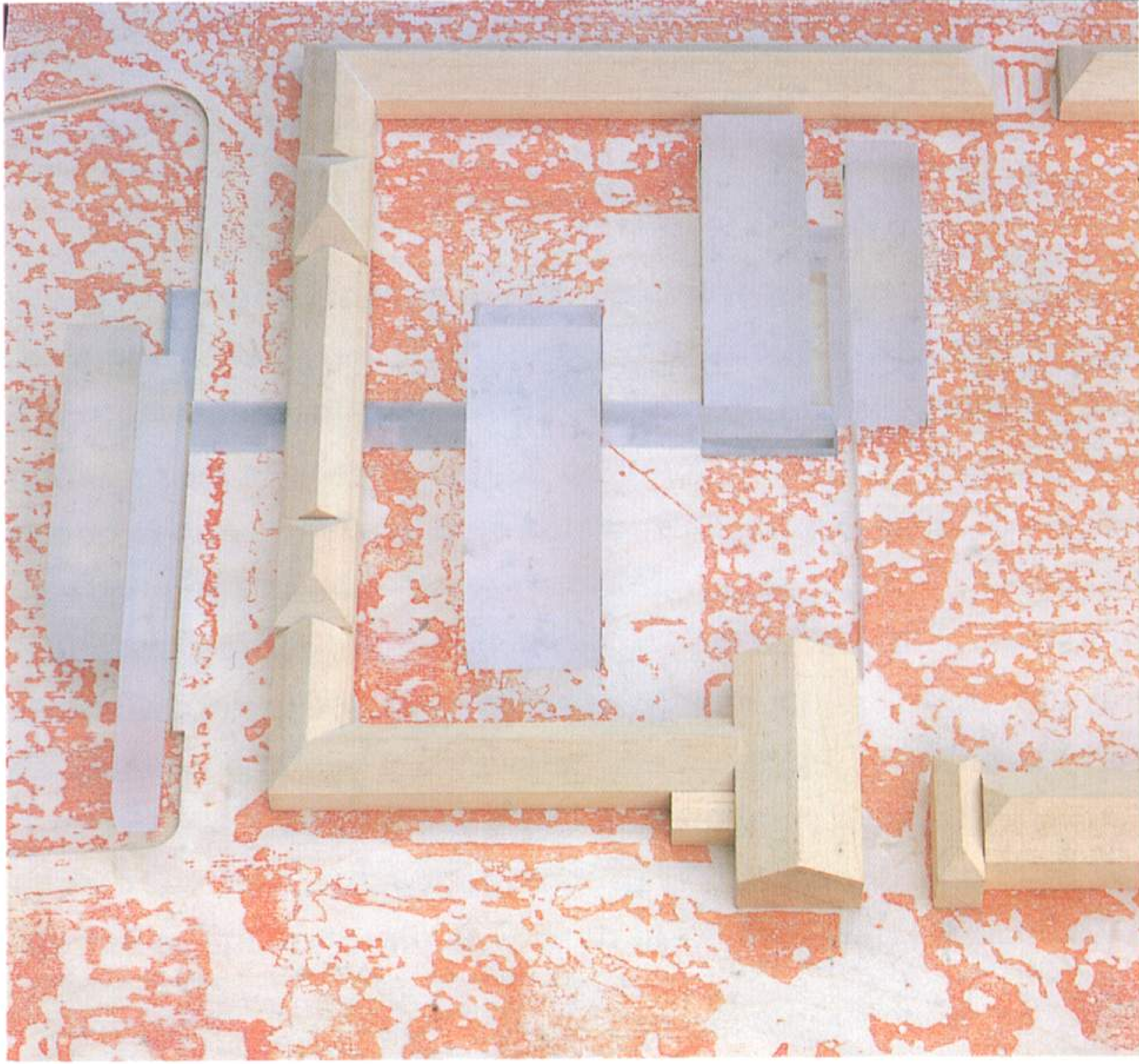
Si hubiera sido director de cine, quizá hubiera escrito un texto similar, puesto que escribir tiene que ver con pensar sobre cosas que te interesan. Paul Valéry, durante muchos años, empezaba cada mañana a las cinco en punto sentándose en frente de una

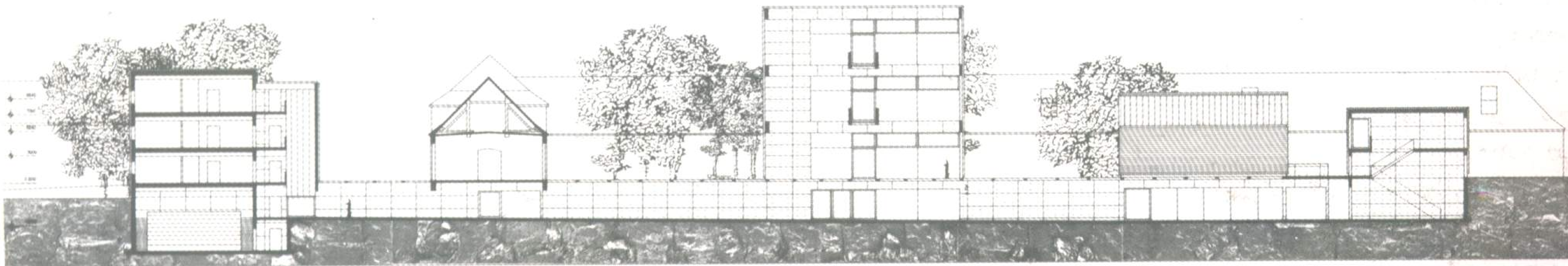
Let us go back to the conflict between text and building. I think that people, especially critics, are image-orientated. When they see a building and read a text about something that they cannot link directly to the building, they are in great trouble. They should understand that we think through words, and therefore the first thing I have to do is to formulate my ideas in words. It is important to orient yourself. That is why in the *Fluctuare* text, Foucault and Nietzche are important while in *Architectural Freedom*, Valéry and Godard are crucial. These texts are not easy to link directly to the work because they frame my thoughts in general, although *Fluctuare* does appear at the beginning of the Groningen Law Court project.

If I had been a film director, I might have written a similar text since writing has to do with thinking about things that interest you. For many years, Paul Valéry started at five o'clock every morning by sitting in front of a blank piece of paper and writing down something that he was thinking about. Many of these 'written thoughts' became the starting points for his books.

Academia de las Artes de Münster. Concurso. Primer Premio. 1995
Academy of Arts in Münster. Competition. First Prize. 1995


Planta baja / Ground floor plan


Planta de cubiertas (maqueta) y sección transversal / Roof plan (model) and cross section



hoja de papel en blanco y escribiendo sobre lo que se le ocurriera. Muchos de esos 'pensamientos escritos' se convirtieron en puntos de arranque para sus libros.

Cuando hablas de 'piel', por ejemplo, la mayoría de la gente rápidamente traduce la piel como fachada, o como la superficie del cuerpo que posee una 'delgadez' inherente. Era mi idea en *Piel de Alabastro,* explicar que la piel en realidad implica 'espesor'; incluso cuando hablas de la piel de una ciudad, o de sus circunstancias políticas y económicas y su cultura. Sin embargo, cuando hablas del edificio en la ciudad, el espesor tiene que ver con el aire que hay delante del edificio, el edificio en sí y el aire que hay detrás del edificio. La fachada ya no es una especie de acto figurativo, sino que tiene una multiplicidad, una complejidad que va más allá de la primera lectura. Ya no estás mirando al cuerpo humano solamente en términos de piel, sino también en términos del movimiento de la piel...

Estas cuestiones eran muy importantes para mí cuando escribí la *Piel de Alabastro*. El proyecto de Viena Remise es uno de los primeros ejemplos donde hablé extensivamente de edificios cortantes dentro de la piel de la tierra. Cuando estaba en Nápoles, el conflicto entre la iglesia Católica y la Mafia hizo que me diera cuenta de las extrañas contradicciones y tensiones que puedes encontrar en las ciudades. Virginidad y violencia se convirtieron en palabras clave... No nos interesan las relaciones fluidas y armoniosas. Es el conflicto lo que es interesante, y éste fue el punto de partida para la *Piel de Alabastro*. En ese texto citaba a los *Masai*, una tribu nómada de Africa, cuyos miembros usan sus cuerpos como lugares. Se cortan la piel con el fin de cambiar sus cuerpos. En su sociedad, el cuerpo se convierte en un instrumento de comunicación y en el medio por el que adquieren una determinada posición en el grupo cultural.

When you talk about 'skin', for example, most people quickly translate the skin as a facade or as the surface of the body which has an inherent 'thinness'. My idea in *Alabaster Skin* was to explain that skin actually involves 'thickness', even when you talk about the skin of a city, its political and economical circumstances and its culture. However when you talk about the building in the city, the thickness has to do with the air in front of the building, the building itself and the air behind it. The facade is no longer just a kind of representational act but has a multiplicity, a complexity which goes beyond the first reading. You are no longer looking at the human body just in terms of the skin but also in terms of the movement of the skin...

I think all of these issues were very important for me when I talked about the *Alabaster Skin*. The Vienna Remise project is one of the first examples where I spoke extensively about cutting buildings into the skin of the earth. When I was in Naples the conflict between the Catholic church and the Mafia made me aware of the very strange contradictions and tensions to be found in cities. Virginity and violence became key words... We are never interested in smooth, harmonious relationships. It is the conflict that is interesting. That was the starting point for the *Alabaster Skin*, where I mentioned examples such as the *Masai* of Africa. Members of the tribe use their bodies as sites, and cut into their skin in order to change their bodies. In their society the body becomes an instrument of communication and the means by which they acquire a certain position in the cultural group.

En su texto *Conflicto* habla sobre la manera en que un extranjero visita un país por primera vez y experimenta su entorno a través de la mediación de la ventana del taxi. ¿Cómo se compara ésto con el cine moderno y con ciertas tesis de Gilles Deleuze ?

Tiene usted que hacer una distinción entre dos cosas. Primero está la película, como algo construido por un director de cine, que se puede intentar analizar, como un debate intelectual o bien usando la película como un espejo para algo así como un debate contigo mismo. La segunda es una escena con la que te tropiezas y te confrontas súbitamente. Un mundo con el que no te habías confrontado antes, o por lo menos de esa particular manera. Por ejemplo, son las doce en punto de la noche, entras en la habitación, enciendes la televisión y ves una película de Rosselini de 1962; solamente durante 15 minutos. Esos 15 minutos te pueden dejar una impresión muy poderosa. No es que entiendas el contexto entero de la película, sino que te enfrentas con algo que no habías visto nunca antes de esa manera. Comparo ésto con salir de un avión, meterse en un taxi, y recorrer una ciudad por primera vez. La expectación, combinada con la inmediata confrontación por primera vez, es algo que resulta increíblemente fuerte. Mi primera vez en Brasilia, Buenos Aires, Hong Kong, Singapore, Cape Coast, Tokyo y Moscú me han dejado profundas imágenes, que al final juegan un papel muy importante en mi manera de pensar.

Le recuerdo decir en *Piel de Alabastro* que 'la arquitectura es a la ciudad lo que el director de cine es al guión'. Y continua diciendo más tarde que 'la arquitectura es capaz de alterar radicalmente el organismo de la ciudad'. Estas dos citas implican un cierto poder, y donde el director tiene el poder de manipular a voluntad. ¿Tiene la arquitectura realmente ese poder ?

Pienso que lo tiene, pero la palabra poder tiene una cierta connotación negativa. Sería mejor decir influencia, o fuerte influencia. Y hay dos maneras en que esto sucede. Un ejemplo inmediato de lo primero sería el Centro Beauborg; tiene un impacto en la ciudad. El Glasspaleis de Peutz en Heerlen también tiene un impacto en la ciudad, y todavía mantiene ese impacto, cambiando el centro de la ciudad. Esto ilustra una clase de impacto inmediato por medio de un edificio en sí mismo. La otra manera es similar a la operación del virus; ocurre, pero no lo ves. A través de una cierta clase de arquitectura que incrustas en la ciudad, hay un segundo y un tercer nivel de impacto, mucho más interesantes... La Academia en Maastricht es todavía causa de debate. El edificio no solamente se está convirtiendo lentamente en parte de la ciudad, sino que también, muy despacio, está cambiando la ciudad. Marcel Duchamps decía que cada obra de arte tiene una cierta energía. Él habla de energía en términos de ¿cuánto tiempo está la obra de arte viva?, ¿cuánto tiempo nos interesa?, ¿cuánto tiempo funciona? o ¿cuál es la energía de una obra? La energía no solamente empieza en alguna parte —y después se trasmite a algo—, sino que nunca se pierde. Me interesa hacer intervenciones que creen despacio otra cosa,algo que no podamos anticipar.

La forma de la Academia de Maastricht enmascara y esconde su complejidad interna. La Academia trata del movimiento a través de un espacio estático y de cómo ese espacio se transforma al moverse el cuerpo a través de él. Una operación subversiva se está llevando a cabo con respecto al contexto. Sin embargo, ¿diría que, por el contrario, el AZL comienza a expresar la diversidad y la riqueza del proceso de reconfiguración ?

La gran diferencia entre ambos edificios reside en términos de logística del programa. En la Academia sólo puedes hacer una

In Conflict *you talk about the way a stranger visits a country for the first time and experiences his environment through the mediation of the taxi window. How does this compare with modern cinema and certain theses of Gilles Deleuze?*

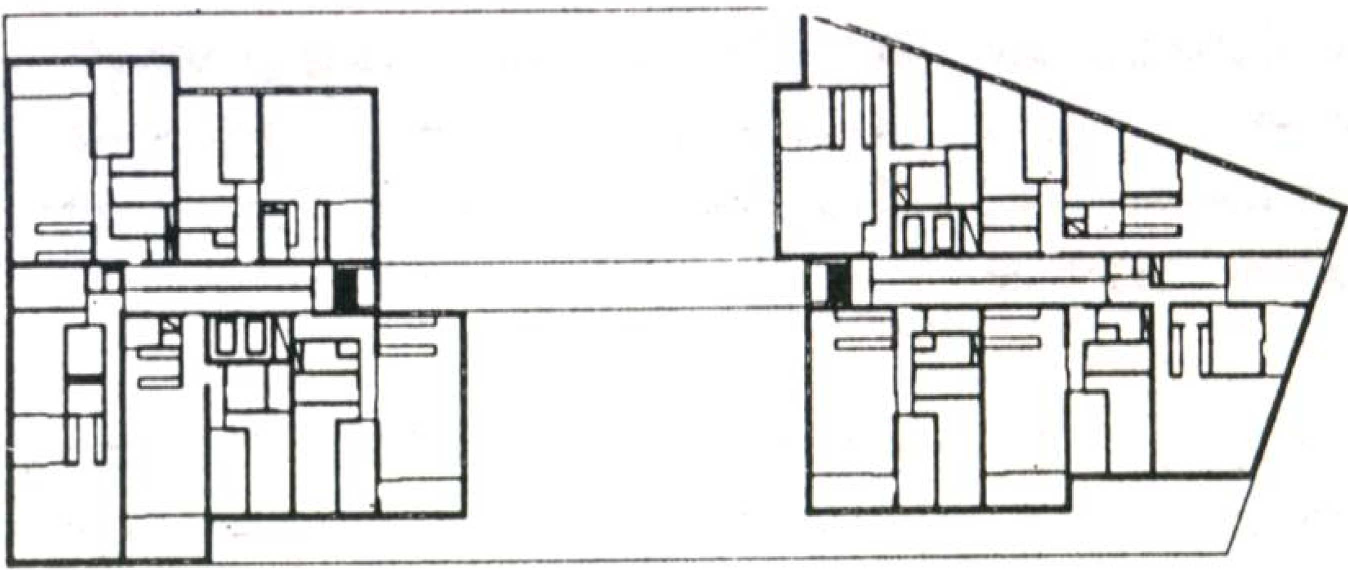
You have to make a distinction between two things. Firstly there is the movie as an entity which is constructed by a film director which you try to analyse as an intellectual debate or by using the movie as a mirror for a kind of debate with yourself. The second idea is where you stumble upon a scene and you are suddenly confronted with a different world— a world you were not confronted with before or at least not in that particular way. For example it is twelve o'clock at night and you walk into the room, switch on the television and you watch a 1962 film by Rossellini for only fifteen minutes. Those fifteen minutes can leave a very powerful impression. Not that you understand the whole context of the movie but you are confronted with something that you have not seen before in that way. I compare this with leaving an aeroplane, getting into a taxi and driving through a city for the first time. The expectation combined with immediate confrontation for the first time is incredibly strong. My first time in Brasilia, Buenos Aires, Hong Kong, Singapore, Cape Coast, Tokyo and Moscow have left me with profound images that play a very important role in my way of thinking.

I remember you saying in Alabaster Skin *that 'architecture is to the city what the director is to the script'. You go on to say that 'architecture is able to radically alter the organism of the city'. These two quotes imply a certain power, in which the director has the power to manipulate at will. Does architecture really have that power?*

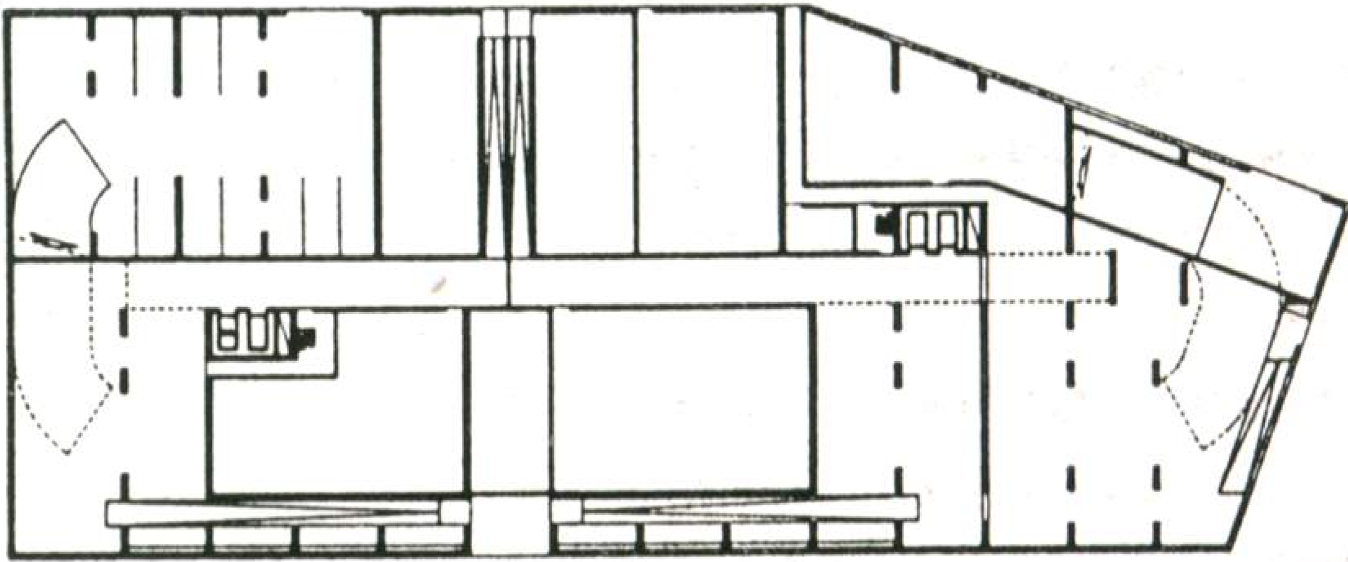
I think it has, but the word 'power' has a negative connotation. A better word would be 'influence', or 'strong influence'. There are two ways it could happen. To give you an immediate example of the first, the Centre Beauborg has an impact on the city. The Glaspaleis by Peutz in Heerlen also had an impact on the city and still maintains that impact, changing the city centre. This illustrates a kind of immediate impact by a building itself. The other way is similar to the operation of the virus; it happens but you don't see it. Through a certain kind of architecture which you imbed into the city there is a much more interesting second and third level of impact... The Academy in Maastricht is still a source of debate. Very slowly, the building is becoming a part of the city, but it is also slowly changing the city. Marcel Duchamp said: 'Each work of art has a certain energy'. He is talking about energy in terms of how long the piece of art stays alive, how long we are interested, how long it works, and what the energy of a piece of work is. As you know, not only does energy start somewhere and then get transmitted to something else but also the energy is never lost. I am interested in an intervention which slowly creates something else that we cannot foresee.

The Maastricht Academy's form masks and hides its internal complexity. The Academy is about movement through a static space and how that space transforms as the body moves through it. A subversive operation is taking place with respect to the context. However, would you say that on the contrary, the AZL starts to express that diversity and richness of the reconfiguration process.

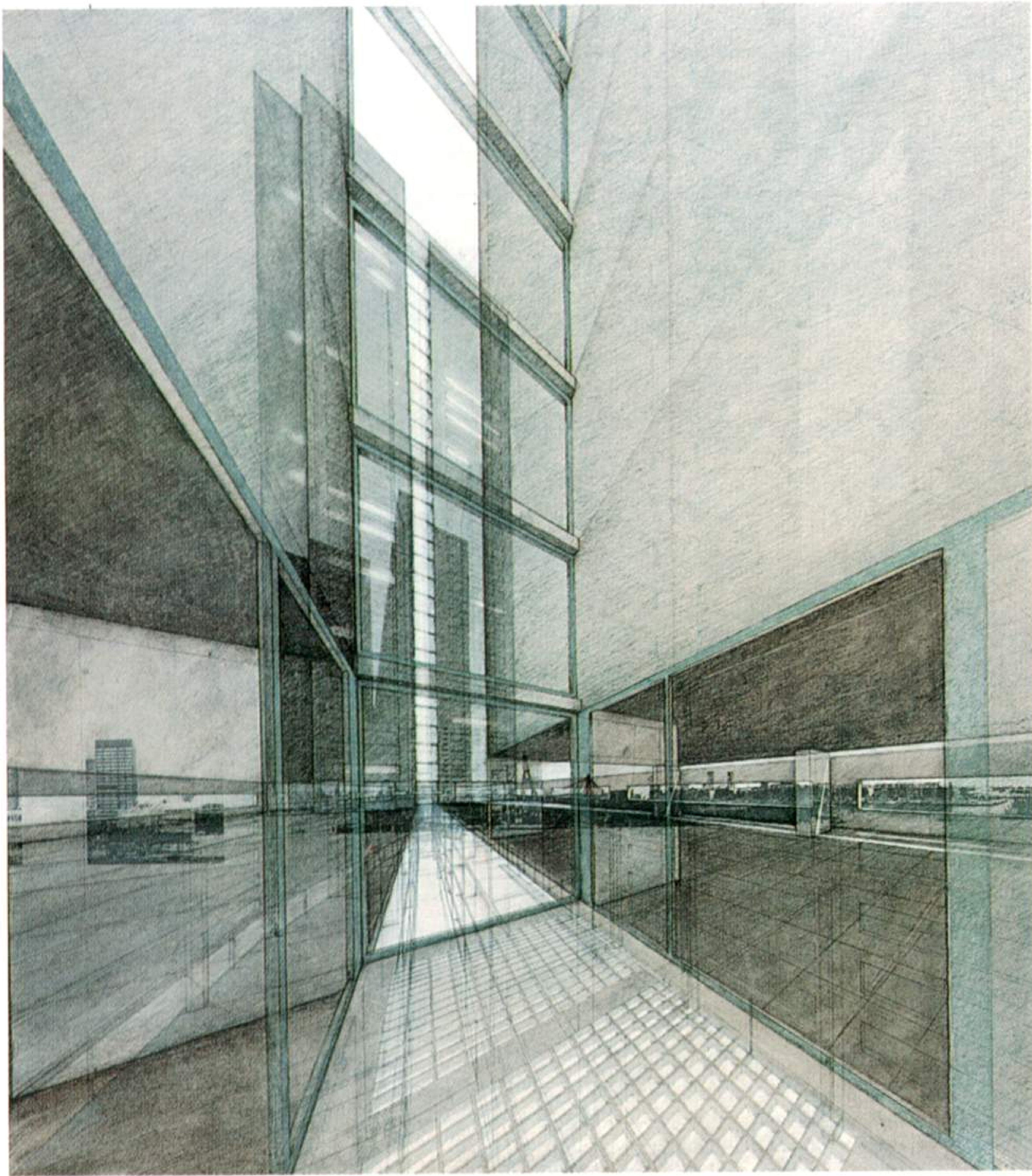
The big difference is in terms of the logistics of the programme. In the Academy you can only make one route which carries you

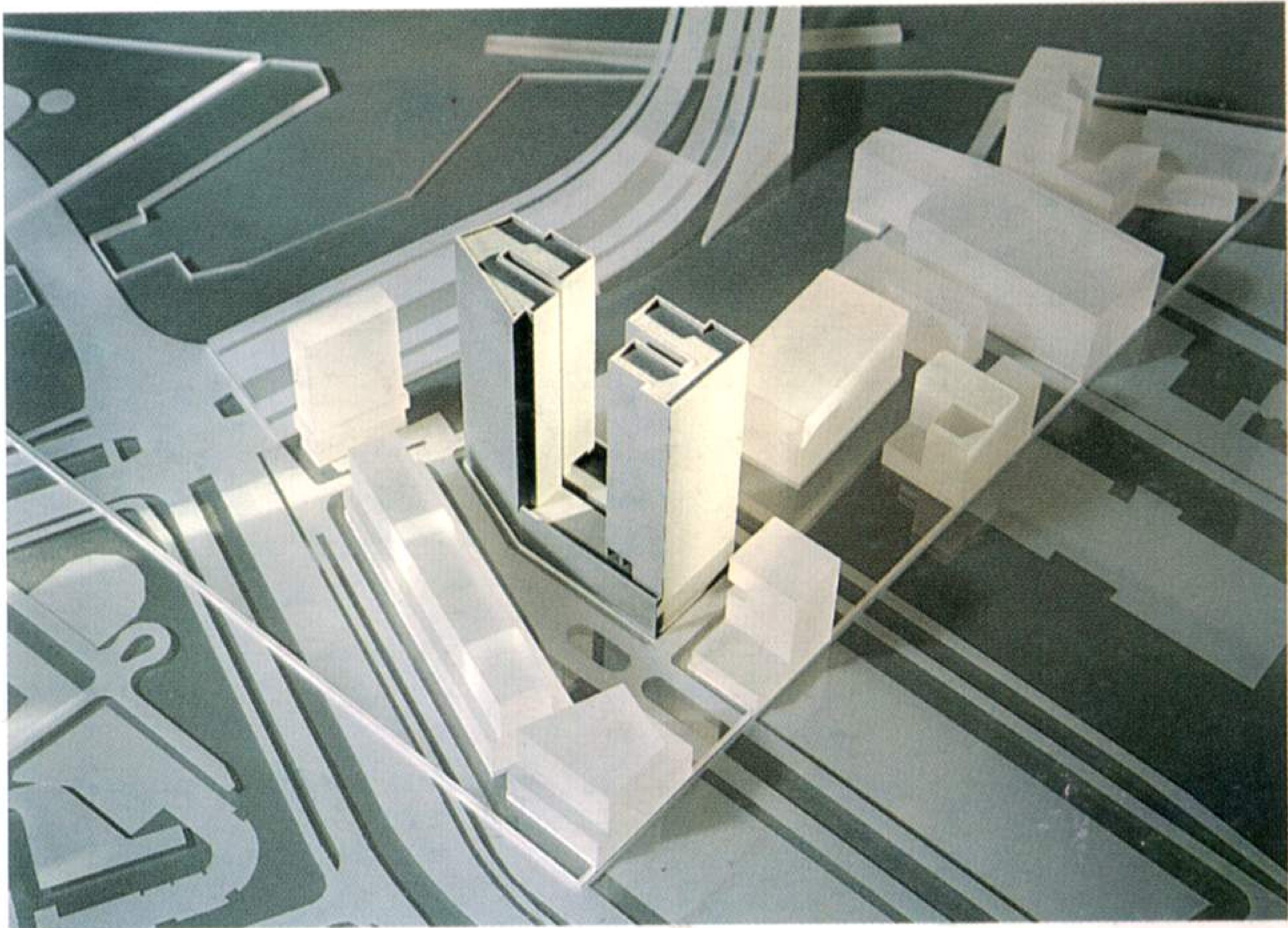


Planta tipo
Typical floor plan



Planta baja
Ground floor plan





ruta que te conduzca a través del edificio. Esta es la fuerza de la Academia. Esta única ruta demanda mucho del usuario. El AZL es un edificio mucho más diverso, con numerosos itinerarios entrelazados. Aunque pienso que hay muchas similitudes entre ellos, están ejecutados de manera diferente. Algo que se ve muy claramente en el AZL es que el edificio y el lugar establecen un diálogo importante. El edificio no se para en la fachada sino que todo el lugar es parte de la intervención. Es en realidad una incisión en el lugar. Y es muy difícil entender dónde empieza y dónde termina la intervención. Como en una película, las capas del edificio inmediatamente atraen tu atención fuera de la construcción física y permiten al usuario percibir la película o el edificio de una manera distinta.

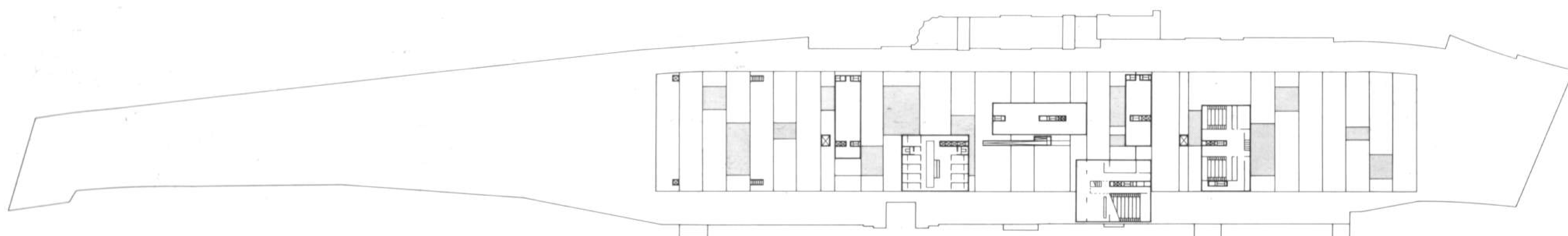
La transgresión es evidente en sus últimos trabajos, y muy claramente en la Comisaría de Vaals. Su potencial ha sido explotado y consecuentemente entendido.

Uno de los edificios que siempre me han interesado es la Villa Rotonda de Andrea Palladio. Te diriges desde la ciudad a través del jardín al edificio, y finalmente a su centro, donde quedas confrontado con los elementos externos otra vez a través de la ventana ocular abierta encima. En este espacio central estás rodeado de campo vía cuatro logias, y, aún así, estás confrontado con pinturas de escenas urbanas en la pared... Este entrelazado de diferentes argumentos se encuentra de nuevo en *Pierot Le Fou*. Hay una escena donde Marianne, vestida de rojo, y Pierot de azul, entran en una habitación, ajenos a la presencia de un cadáver con una pistola. Estos dos acontecimientos no tienen una

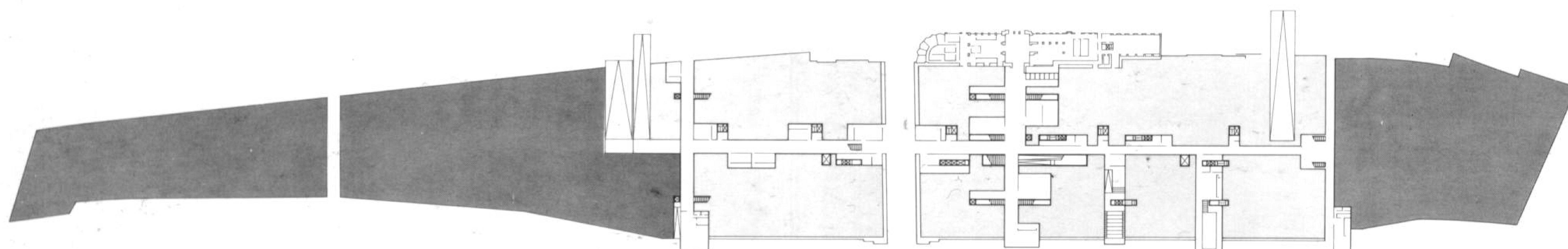
through the building. This is the strength of the Academy. This one route demands a great deal from the user. The AZL is a much more diverse building with numerous interwoven itineraries. Although I think there is a lot of similarity between them, they are executed in a completely different way. Something you see very clearly in the AZL is that the building and the site are establishing a very important dialogue. The building does not stop at the facade: the whole site is part of the intervention; it is actually an incision in the site. And it is very hard to understand where the intervention starts and where it stops. As in film, the building's layering immediately draws your attention outside the physical construct and enables the user to perceive the movie or the building in a different way.

Trespassing is evident in your later work— one can see it very clearly in the Vaals Police Station. Its potential has been exploited and subsequently realised.

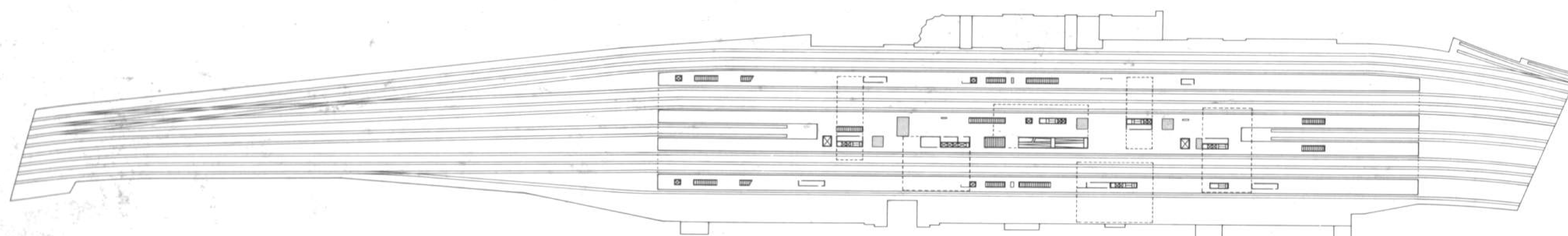
One of the buildings that has always interested me is the Villa Rotonda by Andrea Palladio. You are led from the city, through the garden to the building and finally into its centre, where you are confronted with the external elements once again through the open ocular window above. In that central space you are surrounded by the countryside via four loggias, and yet on the walls you are confronted with paintings of urban scenes... This interweaving of different storylines is found once again in *Pierot Le Fou*. There is a scene where Marianne, dressed in red, and Pierot in blue walk into a room oblivious to the presence of a corpse with a gun. These two events have no obvious relationship to each other... These quali-



Planta tipo niveles superiores / Upper levels typical plan



Planta nivel acceso / Entrance level plan



Planta nivel inferior / Lower level plan

obvia relación el uno con el otro... Estas cualidades se encuentran también, de diferentes maneras, en la Academia, el AZL, la Tienda de Moda y recientemente en nuestro proyecto para el MoMA de Nueva York.

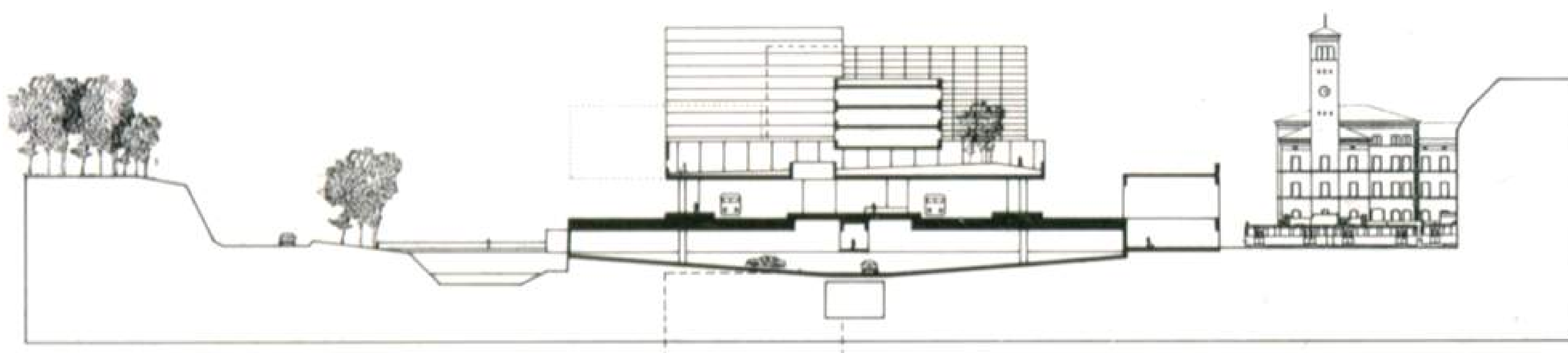
ties are also found, in different ways, in the Academy, the AZL, the Fashion Shop and recently in our MoMA project for New York.

¿Podría hablarnos de su diálogo con el filósofo holandés Eric Bolle?

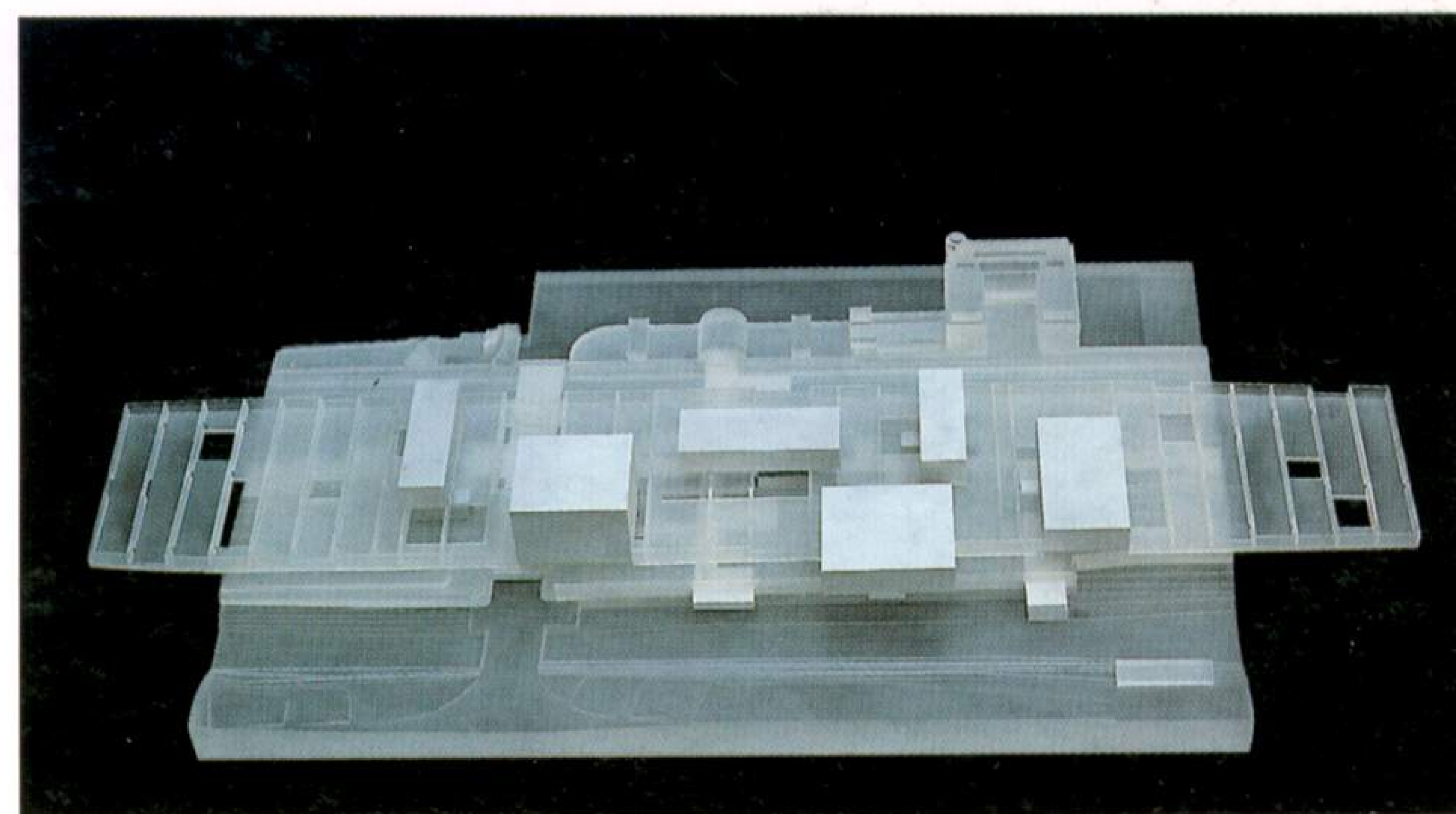
Could you tell us about your dialogue with the Dutch philosopher Eric Bolle?

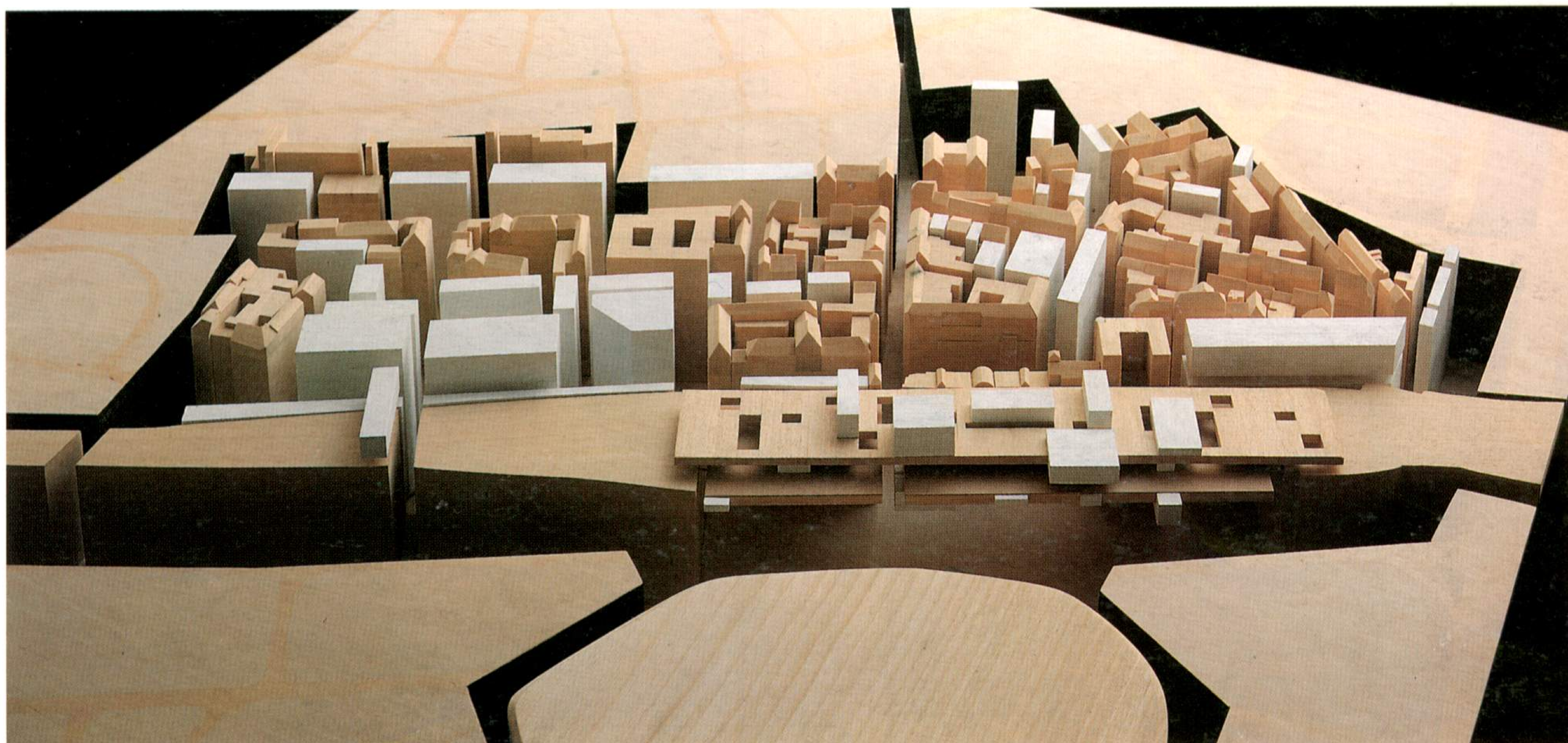
Fue una decisión consciente empezar este diálogo con Eric Bolle porque, aunque no es arquitecto, está extremadamente interesado en la arquitectura. Yo puedo hablar con él de pensamientos relacionados con arquitectura sin hablar del diseño en realidad. Nuestro diálogo empezó después de que nos conociéramos en un simposium en Eindhoven en 1987, y continuó como una serie de encuentros de diálogo en la Academia de Tilburg. Durante un taller de diseño de doce semanas hablamos públicamente sobre cuestiones en las que ambos estábamos interesados. Esto me dio la clave de la importancia de buscar una especie de momento de conflicto —a través de una cuestión, o a través del uso de una palabra— para, a la hora de explorar programas singulares, como son, por ejemplo, los de un teatro o unos juzgados, generar una discusión en el estudio. La razón por la que se me ocurrieron palabras como 'Videre' y 'Voyeurismo' fue por sus connotaciones simultáneamente positivas y negativas. 'Virus' es de hecho principalmente negativa, aunque perseguí sus aspectos más positivos encontrados en la definición de 'Virus Positivo' del escritor canadiense Arthur Kroker... Lo que es interesante acerca del proyecto de la Biblioteca de Utrech, en el que

It was a conscious decision to start this dialogue with Eric Bolle because although he is not an architect, he is extremely interested in architecture. I could speak with him about ideas related to architecture without speaking about the actual design. It started after we met at a symposium in Eindhoven in 1987 and continued as a series of dialogue meetings at the Academy in Tilburg. During a twelve-week design session there, we publicly spoke about issues that interested us. It proved to me the importance of looking for a kind of moment of conflict through an issue or through the use of a word in order to generate a discussion in the office when exploring programmes such as the Theatre or Law Court. The reason why I came up with words such as 'Videre' and 'Voyeurism' was because of their simultaneously positive and negative connotations. 'Virus' is in fact primarily negative, but I pursued its more positive aspects found in the definition of 'Positive Virus' by the Canadian writer, Arthur Kroker... What is interesting about the Library in Utrecht, which we started working on this summer, was the presence of two inherent conflicts in the library programme. One is the book and its inevitable digitalisation. Do we still need books or will we be reading in a different way, a kind of virtual or



Sección transversal / Cross section





hemos empezado a trabajar este verano, es la presencia de dos conflictos inherentes en el programa de biblioteca. Uno es el libro y su inevitable digitalización. ¿Necesitamos todavía libros, o leeremos de una manera diferente una especie de libro virtual o digital? Y el otro por qué la gente nunca habla en una biblioteca. Surge un conflicto instantáneo en cuanto alguien habla. Para mí, el sonido es una cuestión aún más obvia que la luz. De hecho, alguien me ha dicho que la Biblioteca de Berlin de Hans Scharoun es el espacio más privilegiado para citar a alguien, un sitio donde uno se comunica de una manera específica.

digital book? The second is: Why do people never talk in a library? There is an instantaneous conflict when someone is speaking. For me, sound is an even more obvious issue then light. I have actually been told that the Berlin Library by Hans Scharoun is the most privileged place to date someone. It is a public space where we communicate in a specific way.

Los primeros pensamientos acerca de la <u>Biblioteca de la Universidad de Utrech</u> tienen que ver con hacer la organización interna visible y con cómo el depósito puede interactuar con otros flujos en su funcionamiento del día a día. ¿Es esta desmitificación una tendencia general que aparece también en otras instituciones, y que se ilustra, por ejemplo, por el reblandecimiento actual que tiene la imagen de la policía y la reorganización de todo el sistema policial?

The first thoughts about the <u>University Library in Utrecht</u> are concerned with making the internal organisation visible and how the storeroom can interact with other flows in its day to day operation. Is this demystification a general trend that is also found in other institutions and illustrated by the current softening of the police image and their reorganisation of the whole police system?

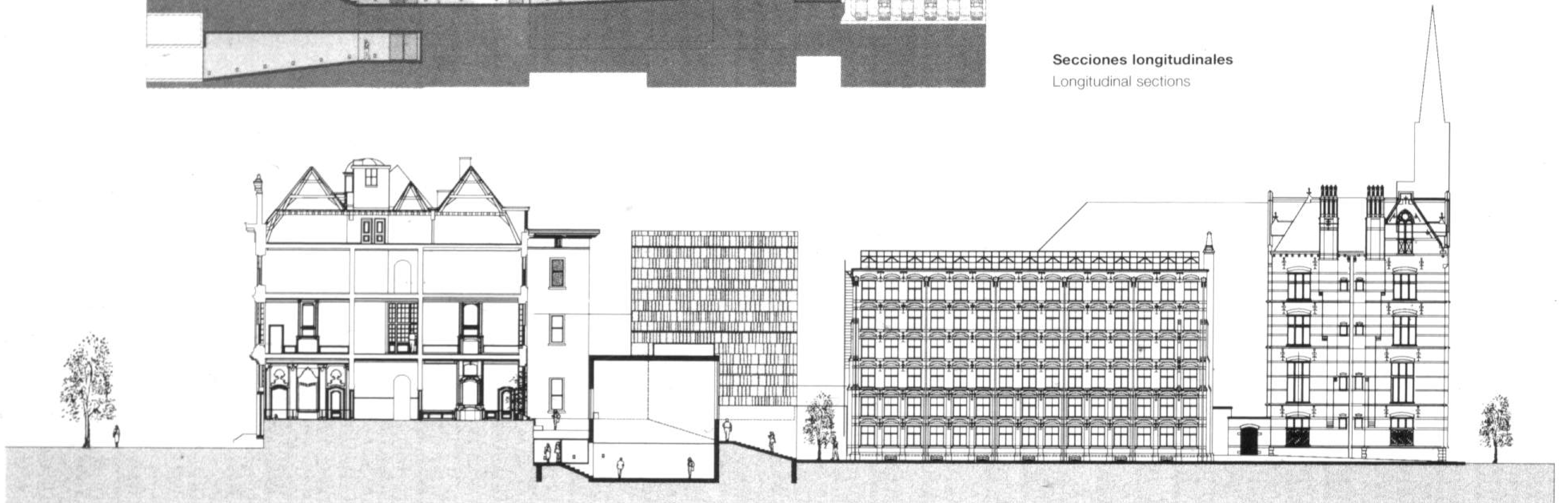
El deseo de la policía de abrirse a la sociedad no es necesariamente cierto en su programa. Quieren, sí, estar más conectados con el mundo exterior, pero exponerse a sí mismos es algo que definitivamente desean evitar. De hecho, aunque el público es conducido lateralmente a lo largo de la <u>Comisaría de Vaals</u>, sólo se puede ver un escaparate con gorras internacionales que usa la policía y nada de la comisaría en sí... En nuestro diseño para las <u>Comisarías de Boxtel y Cuijk</u>, el vidrio no es transparente. Sólo hay dos puntos en el edificio donde sí usamos vidrio trans-

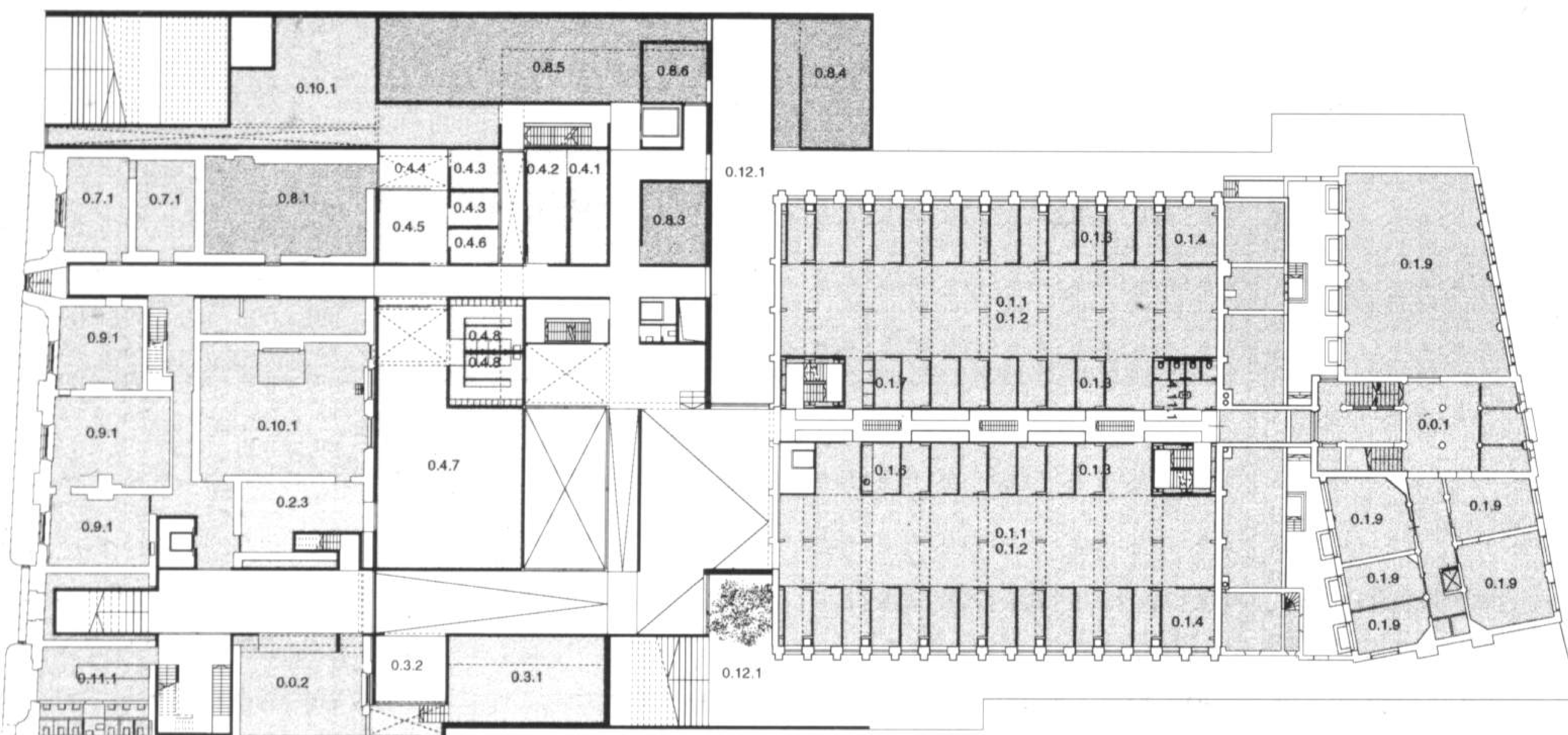
The aim of opening up the police is not necessarily true. They want to be closer to the outside world but exposing themselves is something they definitely want to avoid. Although the public are brought up alongside the <u>Police Station in Vaals</u> they only see a showcase containing international police hats and nothing of the police station itself. In our design for the <u>Boxtel and Cuijk Police Stations</u>, the glass is not transparent. There are only two points in the building where we use transparent glass. We asked the artist Aglaia Konrad to make a photographic series of images of Mexico

Ampliación y Renovación del Parlamento de La Haya
Concurso por invitación. 1997
Extension and Renovation of Den Haag Parliament
Invited competition. 1997



Secciones longitudinales
Longitudinal sections





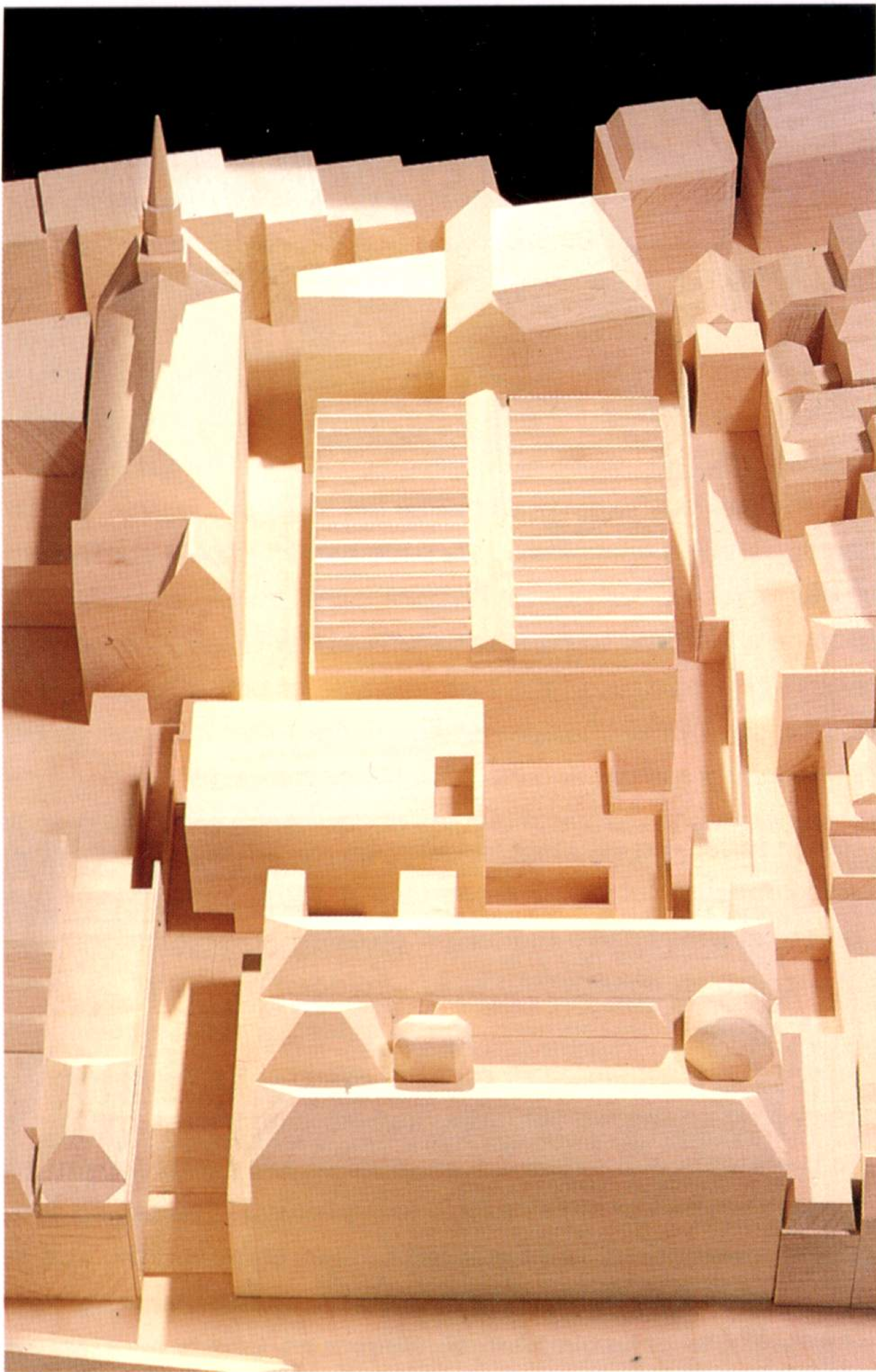
Planta baja
Ground floor plan

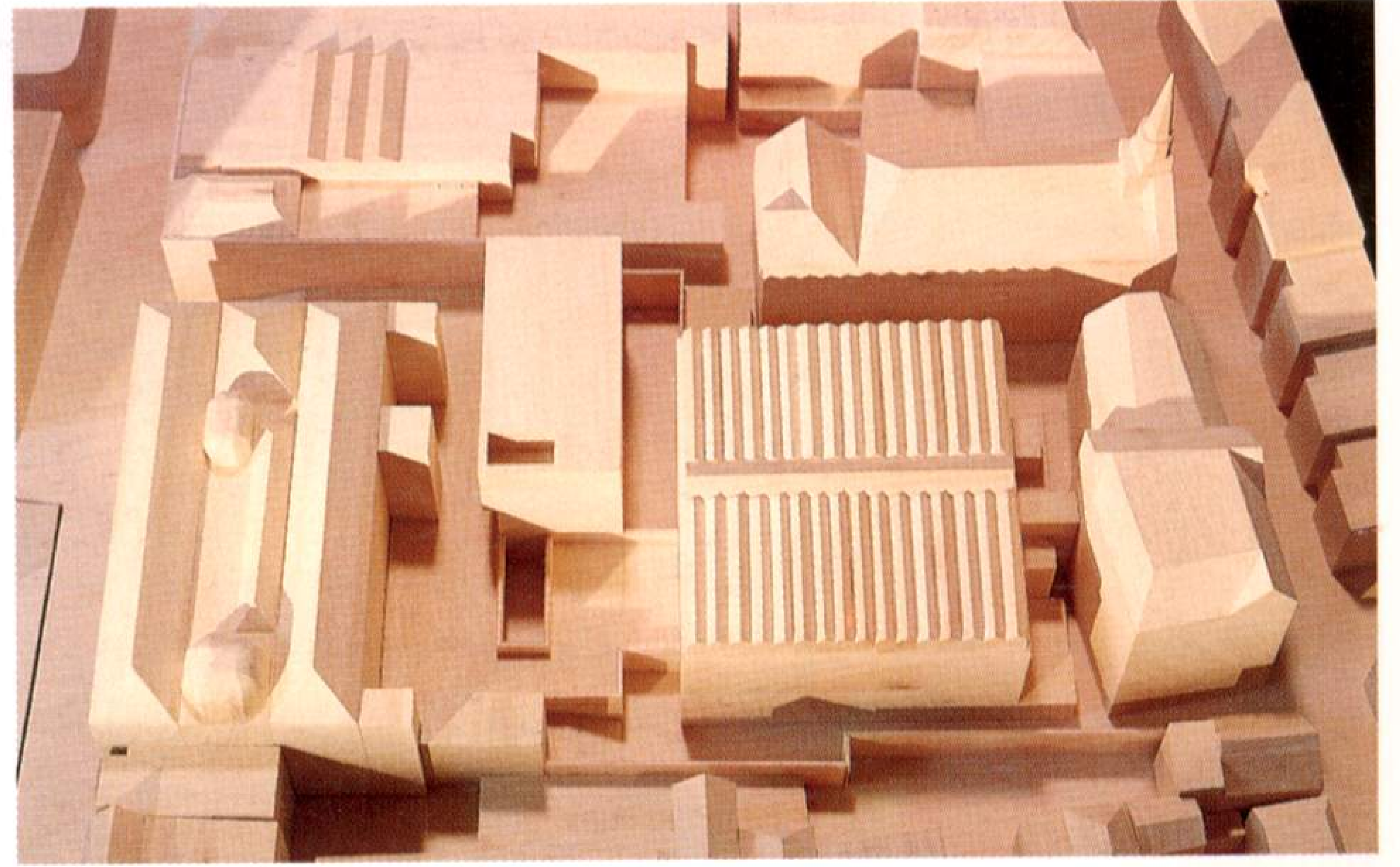
parente, uno de ellos es la cafetería. Pedimos a la artista Aglaia Konrad que hiciera una serie de imágenes fotográficas de México City y de Japón para cubrir el vidrio, y hacerlo pasar de transparente a translúcido. En este sentido, el carácter abierto que se demandaba es tratado de una manera ligeramente diferente. Creamos una especie de tensión con la que respondíamos a los deseos del cliente de una nueva relación con el público, pero el aspecto de la víctima se mantiene... Y si hablamos del programa de la biblioteca, resulta interesante que el 50% sea depósito aunque sólo el 5% de los empleados trabajen allí. En lugar de usar el método tradicional —donde el almacenamiento es relegado al sótano, o puesto fuera del alcance en una torre—, lo ponemos como un elemento clave del diseño. Esto conectará al restante 95% de los empleados con el almacenamiento de libros. El usuario está conectado a la biblioteca a través de un libro o de la pantalla. Para ellos, el edificio en sí se convierte en un medio a través del cual leer un libro o mirar una pantalla digital.

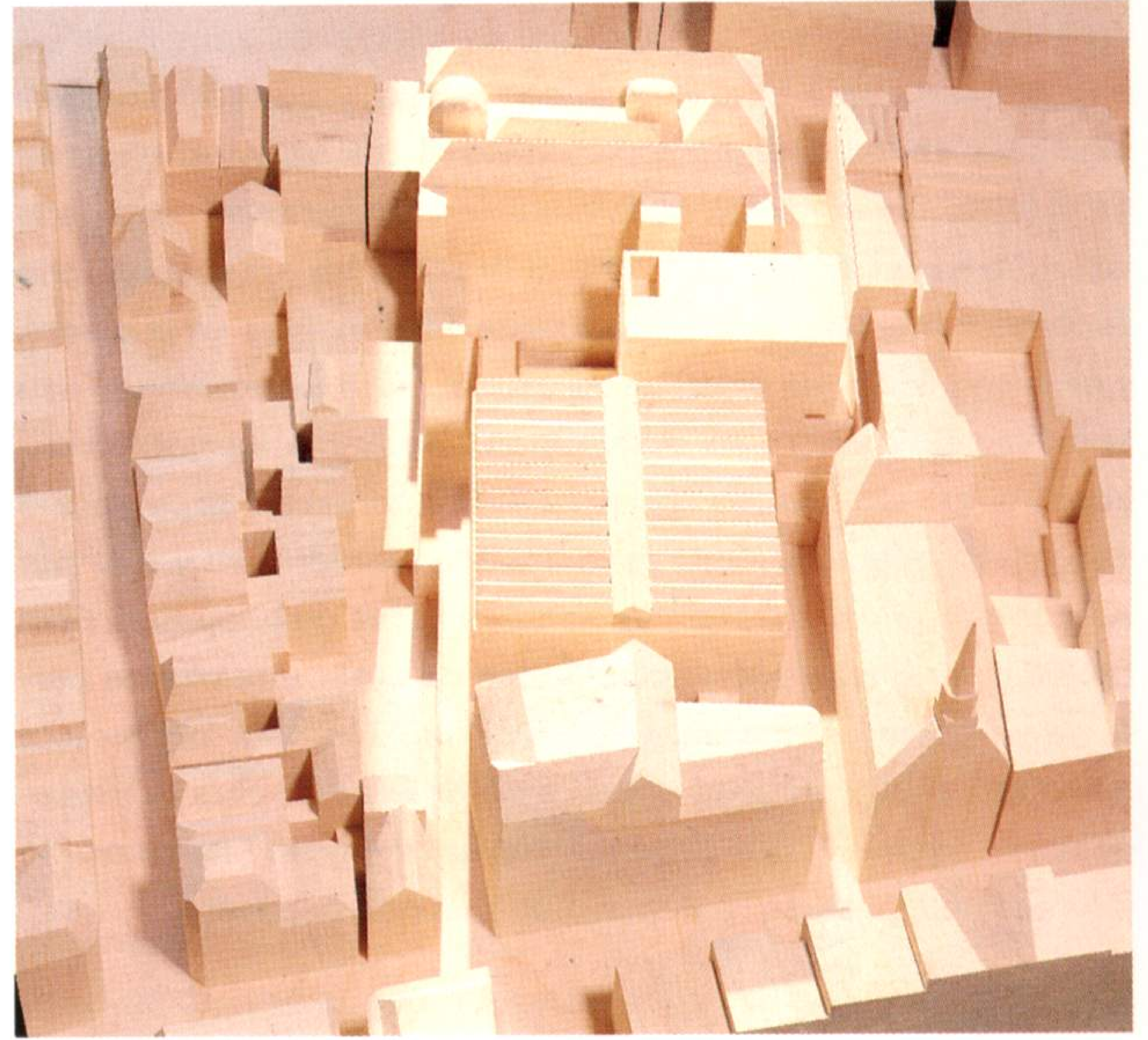
¿Deriva esta exposición, o apertura, de una consideración hacia posibles usos futuros que requieran un mayor grado de flexibilidad en la institución contemporánea?

City and Japan that cover the glass which again render the transparent glass translucent. In that sense the openness that was requested is dealt with in a slightly different way. We created a kind of tension in which we respond to the client's wishes for a new relationship with the public while maintaining the aspect of the victim... When we talk about the library, it is interesting that 50% of the programme is storage yet only 5% of the employees work there. Instead of the traditional method whereby the storage is relegated to the basement or placed out of reach in a tower, we expose it as a key element in the design. This will connect the remaining 95% of the employees to the storage of books. The library user is linked to the library via the book or the screen. For them the building itself becomes a medium through which to read the book or watch the digital screen.

Does this exposure or 'openness' derive from a consideration of possible future uses that require a degree of flexibility in the contemporary institution?







En el programa para los Juzgados de Groningen se estipulaba que en cinco años el edificio de tendría que tener la capacidad de poder ser utilizado para algo más. Tampoco la Academia de Maastricht fue diseñada funcionalmente de una manera lineal. Siempre pensamos en el potencial del edificio en términos de ser capaces de verlo como medio en el que leer algo más. Una discusión acerca del programa permitió reescribirlo para excluir cualquier partición fija, con el fin de crear espacios abiertos flexibles...

En el caso del edificio AZL, y específicamente para sus alas de oficinas, diseñamos una especie de cubo vidriado que daba al cliente la oportunidad de usar tantos cubos como necesitase. Esto sirve para acomodar cualquier fluctuación que se produzca en la ocupación del edificio, lo que te permite tener un cierto grado de flexibilidad con vistas a un uso potencial futuro.

Ciertos aspectos del texto *Piel de Alabastro* fueron desarrollados en el texto *Arquitectura Virológica*. Introducía meditaciones interesantes sobre la medicina en tanto que invisible, la cirugía en tanto que invisible y la salud en tanto que habilidad de recuperarse de la enfermedad. ¿Cómo previene la metáfora biológica de producir una 'reparación' y, por tanto, implicar una vuelta al estado previo del cuerpo sano?

La arquitectura no tiene, en contraste con la medicina, ninguna intención de restaurar la ciudad a su estado original. La intervención de un médico o de un cirujano es verificable, la de un arquitecto en la ciudad no. Es más una cuestión de llevar a cabo un proceso en la ciudad, con la ayuda de una intervención arquitectónica de resultado impredecible.

The brief for the Groningen Law Court stipulated that within five years the 65.000 m2 building should have the ability to be used for something else. This was not only the case for the Law Court: the Maastricht Academy was never designed in a functionally linear way, either. We were always thinking about the potential of the building in terms of being able to see the building as a medium in which to read something else. A discussion about the programme allowed us to rewrite to exclude any fixed partitioning in order to create flexible open spaces...

For the AZL building, particularly its office wings, we designed a kind of glazed cube that gave the client the option of using none or as many cubes as he required. This allowed us to accommodate any fluctuations in the building occupancy. It lets you create a certain degree of flexibility in envisaging its future potential use.

Certain aspects of Alabaster Skin *were developed in* Virological Architecture. *It introduced interesting meditations on medicine as invisible, surgery as visible and health as the ability to recover from sickness. How do you prevent the biological metaphor from producing a 'repair' and hence implying a return to the previous state of a healthy body?*

In contrast to medicine, architecture has no intention of restoring the city to its original state. The intervention of a physician or surgeon is verifiable, while that of an architect in the city is not. It is more a matter of effecting a process in the city, with the assistance of an architectural intervention that has an unpredictable result.

Es el carácter invisible e impredecible de la virología lo que hace de esta disciplina semejante fuente de inspiración para mí.

It is the invisible and unpredictable nature of virology which makes this discipline such a great source of inspiration for me.

Por eso me gusta la idea de 'Antitoxina que discutió en *Arquitectura Virológica*, porque combina los códigos para ese virus y la cura para ese virus. Sus edificios mantienen los códigos de la ciudad presente enferma y los códigos de la nueva intervención que permite al cuerpo recobrarse.

That is why I like the idea of 'Antitoxin' which you discuss in Virological Architecture. *It combines the codes for this virus and the cure for that virus. Your buildings hold the codes of the present sick city and the codes of the new intervention that allows the body to recover.*

En términos de información genética, un virus se parece al huésped hasta un grado significante, y hace uso de los códigos del huésped para reproducir y multiplicarse inexorablemente; diferiendo sólo levemente con respecto a la forma previa cada vez. Lo que hace el estudio de los virus tan fascinante es que el material, especialmente el material viviente, debe seguir siendo interpretado como información codificada, y que las transformaciones en los códigos son idénticas a las transformaciones en el tejido. Lo equívoco de la medicina, de la toxina capaz a la vez de envenenar e inducir una antitoxina, ha presentado a la virología como un modelo importante en el estudio de la ciudad y de la sociedad que existe en la ciudad. Esto es expresado con la mayor elocuencia en el fenómeno de la toxina-antitoxina, donde una mezcla de las dos era anteriormente usada como una vacuna. Es aquí donde me refería a Jean Baudrillard y a Arthur Kroker en términos de pensamientos acerca de la ciudad. Esto quiere decir que uno desecha la idea de crear una ciudad perfecta y trabaja en una imperfecta perfección, una incompleta condición de lo completo. Viene a crear espacio para lo impredecible y a permitir que haya tensión en la ciudad : no es que lo impredecible pase en realidad, sino que pueda pasar.

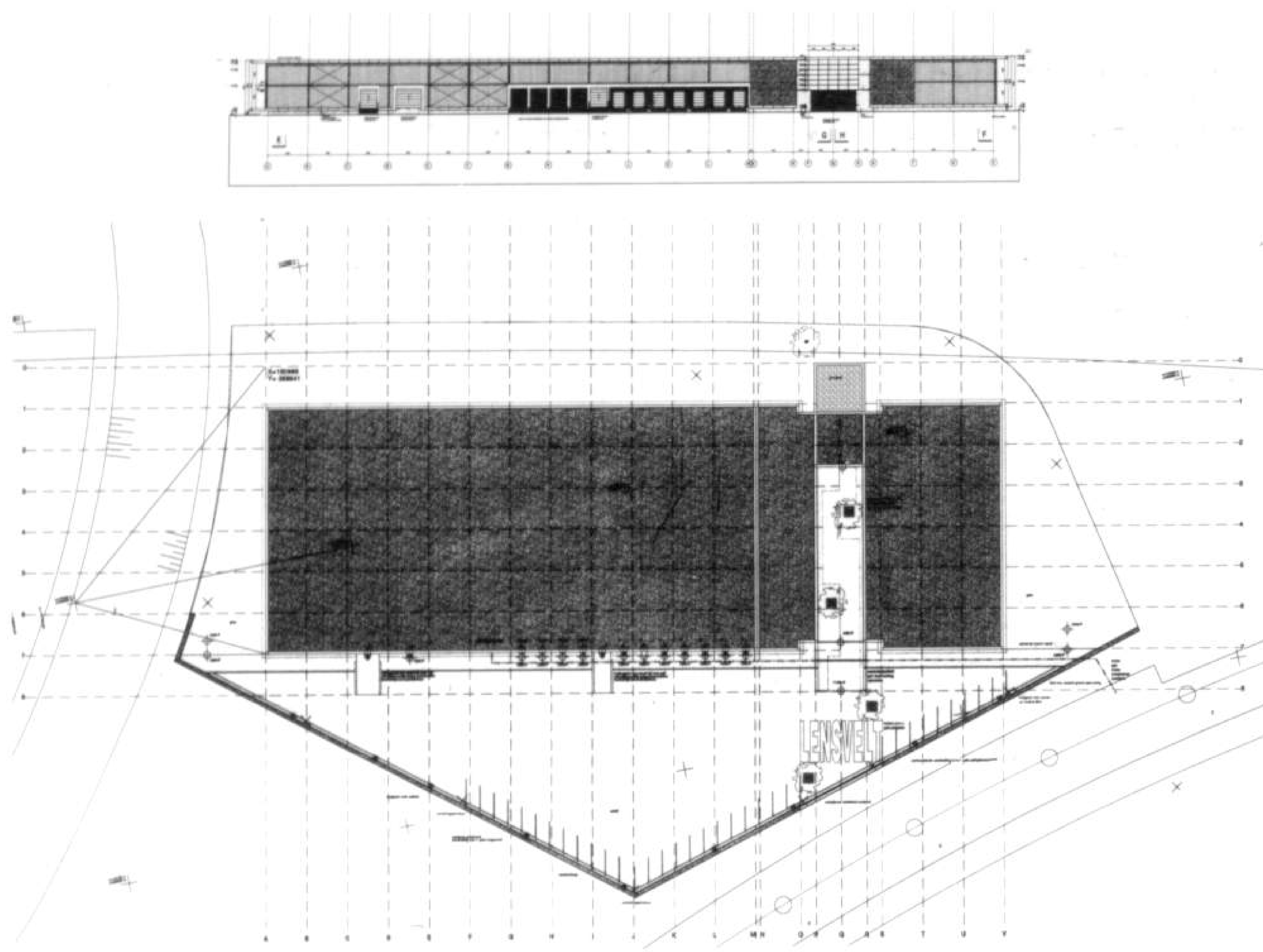
In terms of genetic information, a virus resembles the host to a significant degree and makes use of the host's codes to reproduce and multiply itself relentlessly. Each time it differs only slightly from the previous form. What makes the study of the virus so fascinating is that matter, especially living matter, should continue to be interpreted as coded information, and that transformations in the codes are identical to transformations in the tissue. The equivocalness of medicine, of the toxin capable of both poisoning and inducing an antitoxin, has presented virology as an important model in the study of the city and the society which exists in the city. This is most eloquently expressed in the phenomenon of the toxin-antitoxin, where a mixture of the two was formerly used as a vaccine. It is here that I was referring to Jean Baudrillard and to Arthur Kroker, in terms of thoughts regarding the city. This means that one jettisons the idea of creating a perfect city and works on an imperfect perfection, an incomplete completeness. It comes down to creating space for the unpredictable and allowing tension in the city: not that the unpredictable actually happens, but that it can happen.

Su interés en las relaciones múltiples y en la libertad que estimulan —permitiendo cambios y adaptaciones— promueve diferentes interpretaciones de cómo un proyecto puede ser percibido. También declaraba en *Piel de Alabastro* que 'no hay hechos'. ¿Qué status debemos atribuir a la innovación tecnológica en la desmantelación de la realidad en múltiples realidades ?

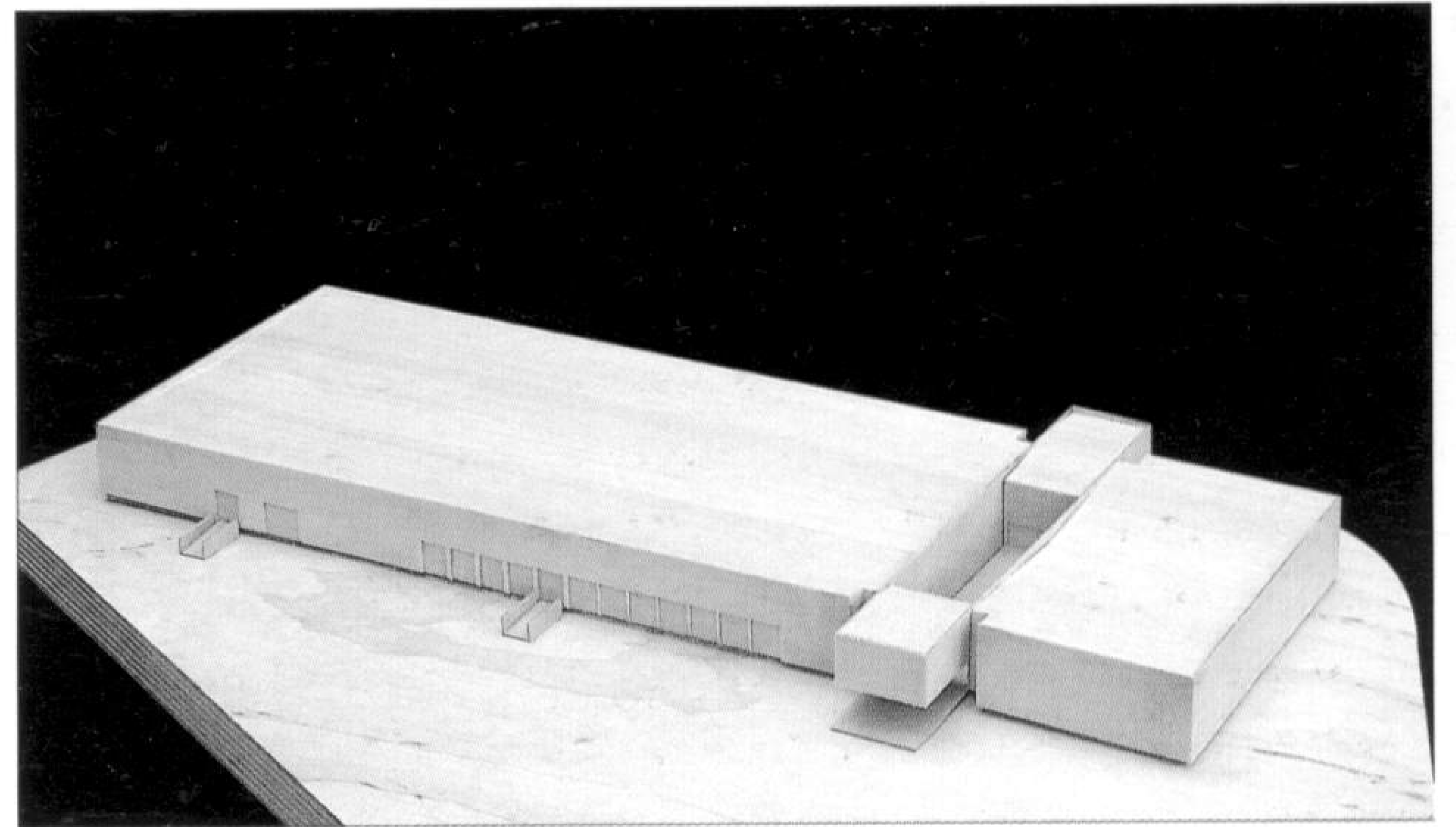
Your interest in multiple relationships and the freedom they stimulate, allowing change and adaptation, promotes different interpretations of how a project can be perceived. You also state in Alabaster Skin *that 'there are no facts'. What status should we attribute to technological innovation in the dismantling of reality into a more multiple reality?*

Hay dos maneras de entender los medios de comunicación. Una es que los medios de comunicación que usamos diariamente, como una prótesis, se convierten en parte integral de nuestras vidas. Y otra es que los medios de comunicación influyen, eventualmente, en una manera completamente diferente de pensar. Los medios ya han cambiado nuestra percepción del mundo, capacitándonos no sólo para acceder a más información sino también para manipular esa información, permitiéndonos controlar de modo artificial las cosas que vemos y en las que creemos. Muy pronto, la televisión ya no se verá de una manera pasiva, sino de una manera activa; la pantalla llegará a ser una especie de espacio arquitectónico. La nueva tecnología producirá la misma clase de efecto que la revolución industrial. Aprender a producir la máquina nos proporcionó una nueva relación entre el hombre y el aparato en el nivel físico de la producción. La invención de la computadora en 1954 —entonces del tamaño de una habitación— nos liberó de la confrontación con la máquina, dándonos algo que ya no podíamos ver. Ahora somos capaces de manipular nuestra idea de la realidad y de nuestro entorno, y esto causará un tremendo impacto en la manera en la que pensamos, y eventualmente conducirá a un cambio en nuestra arquitectura... La revolución industrial nos dio la estandarización de la producción y, consiguientemente, el advenimiento del ocio, que cambió la manera de utilizar nuestras ciudades. No solamente los nuevos medios de comunicación nos cuestionan si

There are two ways of looking at the media. One is the media that we use daily, which as a prosthetic has become an integral part of our lives. Secondly I think the media will eventually influence a completely different way of thinking. The media has already changed our perception of the world, enabling us not only to access more information but also to manipulate that information and thus artificially control the things we see and believe. Television will very soon no longer be viewed in a passive way but in an active way where the screen will become a kind of architectural space. New technology will have the same kind of effect as the industrial revolution. In learning to produce the machine it gave us a new relationship on the physical level of production between man and the apparatus. The invention of the computer in 1954, albeit the size of a room, released us from confrontation with the machine, giving us something that we could not see any more. Now we are able to manipulate our idea of reality and our environment. This will cause a huge impact on the way we think and eventually will lead to a change in our architecture... The industrial revolution gave us the standardisation of production and consequently the advent of leisure. This changed the way our cities were used.



Oficinas y Fábrica Lensvelt en Breda. 1995/1998
Offices and Factory Building Lensvelt in Breda. 1995/1998



queremos trabajar menos, además nos plantean preguntas como, ¿qué es el trabajo?, ¿dónde estamos trabajando?, cuando estamos diseñando, ¿es eso trabajo, o tenemos que cambiar la noción entera de lo que es trabajo? ¿Es la única razón del trabajo la producción de algo a cambio de una compensación económica?

Personalmente, los nuevos medios de comunicación, a través de la nueva tecnología, me han permitido acceder a un campo que desconocía, y por lo tanto es indudable que afectará a mi forma de pensar... Como he dicho, en el Instituto Berlage durante los dos últimos años hemos desarrollado un laboratorio que investiga estas nuevas posibilidades. El año pasado se organizó una clase de *master* en medios de comunicación arquitectónicos, con especialistas en medios y arquitectos; allí todas estas cuestiones fueron discutidas en profundidad.

¿Usted cree que cambiará nuestra manera de utilizar la arquitectura y nuestra relación con ella, o cambiará la propia arquitectura? En lugar de habitar la arquitectura, ¿nos habitará ella a nosotros ?

La forma en que la gente piensa, y su percepción visual e intelectual del entorno, cambiarán; y así, cambiará la arquitectura. La forma adoptada por los medios de comunicación que te bombardean cuando caminas por la ciudad —los signos con los que te enfrentas cuando vas a una tienda, a un supermercado, o simplemente cuando ves la televisión—, genera todo un campo de batalla de imágenes.

El problema es que la gente ya está tan acostumbrada a estas imágenes que se quejan de la inadecuación de la imagen arquitectónica con respecto al cumplimiento de sus expectativas. La arquitectura, sin embargo, debe volverse progresivamente menos y menos física allí donde la forma ya no sea una necesidad. ¿Podría haber demanda para una arquitectura que nos proporcionase la experiencia última de la 'Desaparición Intensiva'? En lugar de asumir la arquitectura el papel más funcional de la doctrina comunicativa —como ocurre en el Movimiento Barroco— la arquitectura se podría convertir más bien en una especie de medio.

En 1955, Rietveld dijo que en un par de años no construiríamos más edificios físicos, sino que en su lugar construiríamos edificios con campos magnéticos que no necesitaran ya ni de paredes ni de pisos. Eso fue hace más de cuarenta años... Yo creo que entraremos en una especie de proceso de pensamiento arquitectónico en el que el edificio físico en sí mismo se convertirá cada vez menos en el instrumento a través del cual nos comunicamos, y cada vez más en el medio.

Not only are the new media questioning whether we want to work less, but they also raise questions such as 'What is work?' 'Where are we working?', or 'When we are designing, is that work or do we have to change the whole notion of what work is?', or 'Is the sole reason for work the production of something for monetary reward?'

The new media through new technology has enabled me to enter into a realm that I was not aware of and will therefore undoubtedly affect my way of thinking. As I said, at the Berlage Institute for the last two years, we have been developing a laboratory to investigate these new possibilities. Last year an architectural media master class was organised with media specialists and architects where all these issues were discussed at length.

Will the way we use our architecture and our relation to it change or will the architecture itself change? Instead of inhabiting architecture will it inhabit us?

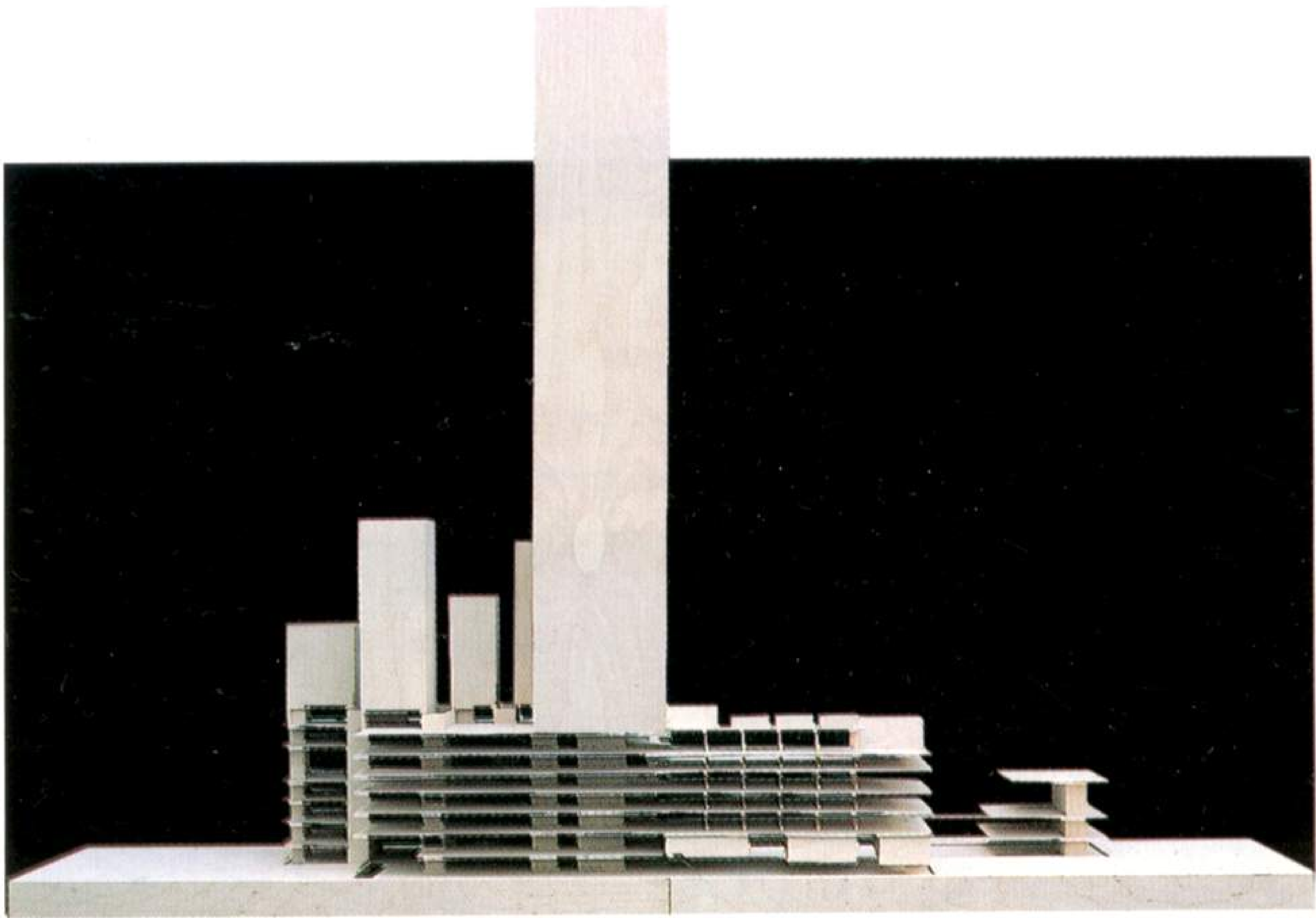
The way people think and their visual and intellectual perception of the environment will change and thus architecture will change. The form of media that you are confronted with when you walk through the city, the signs you're confronted with when you go to a shop, a supermarket, or you watch television creates a battlefield of images.

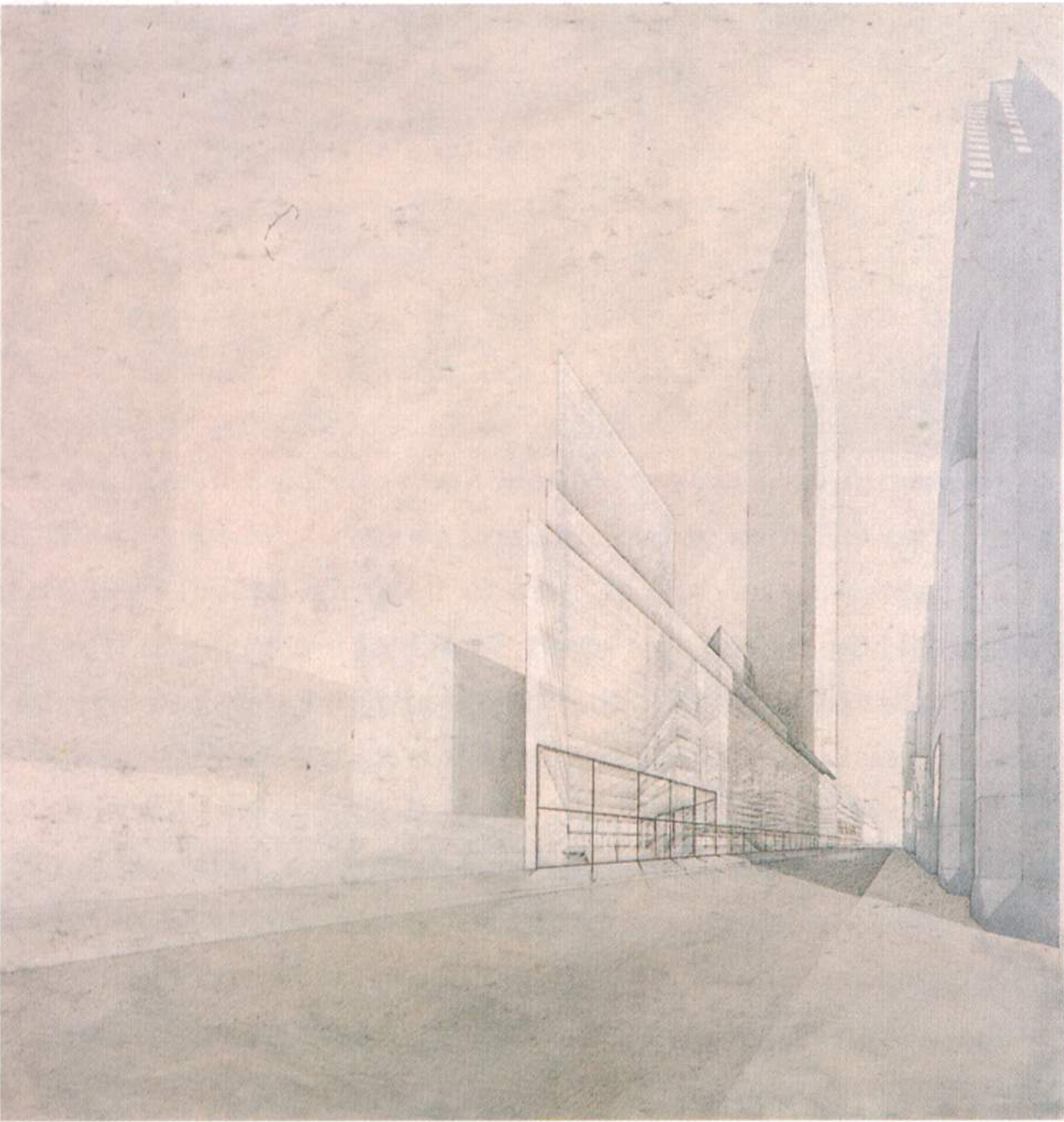
The problem is that people are so used to these images that they complain about the inadequacy of the architectural image for fulfilling their expectations. Architecture should, however, become less and less physical where form will no longer be a necessity. Could there be a demand for an architecture that gives us the ultimate experience of 'Intensive Disappearance'? Rather than architecture having the more functional role of communicating doctrine as found in the Baroque movement, it might become more a kind of medium.

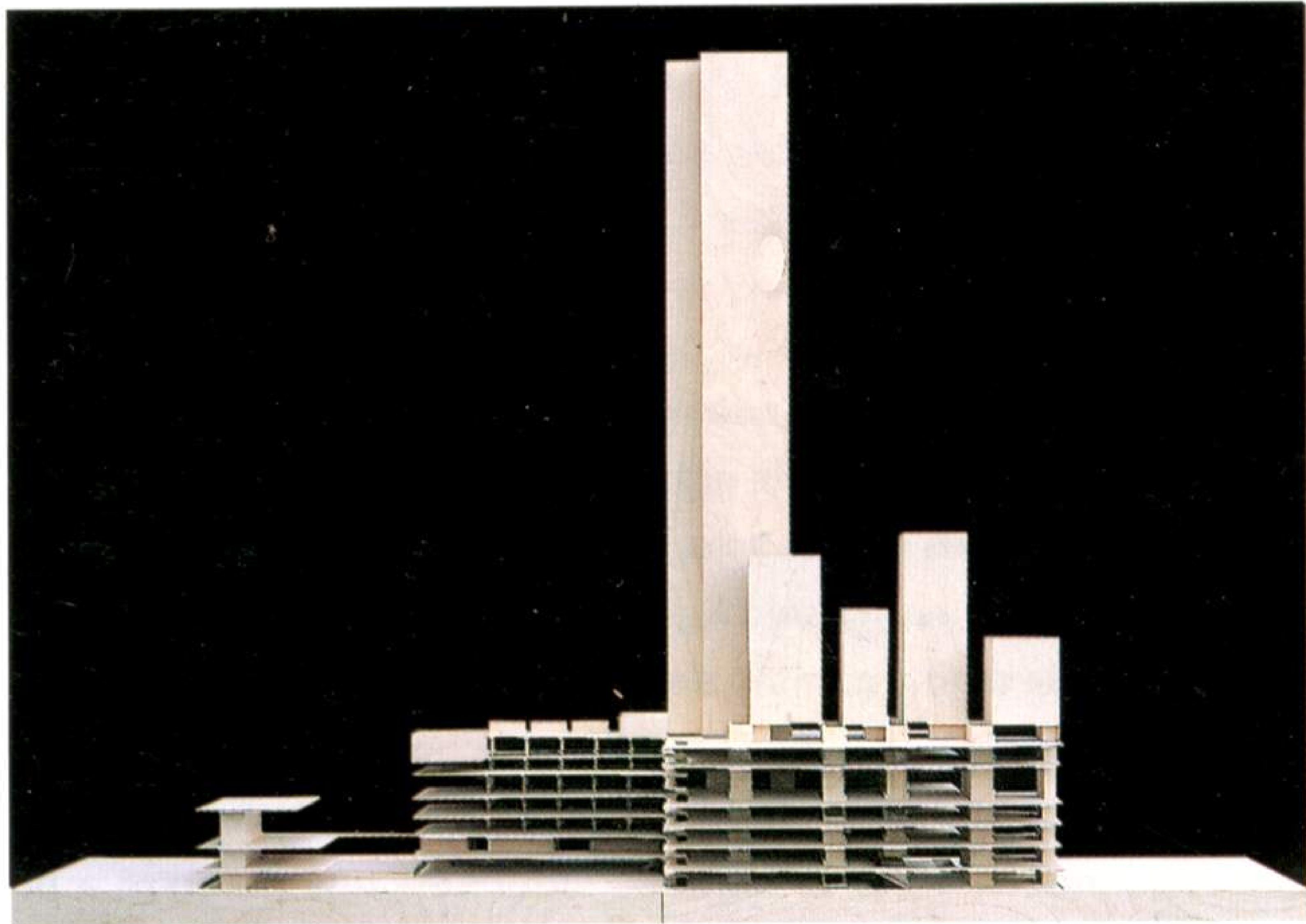
In 1955 Rietveld said that in a couple of years we would not build physical buildings anymore but instead we would construct buildings with magnetic fields that have no need for walls and floors. That was more than forty years ago... I believe that we will get into a kind of thinking process about architecture in which the physical building itself will become less and less the instrument through which we communicate. It will become more and more the medium.

MoMA. Ampliación y Rehabilitación. Concurso por invitación. Nueva York, 1997

MoMA. Extension and Rehabilitation. Invited competition. New York, 1997







La historia del MoMA está literalmente en exposición, como resultado de las intervenciones en el solar y de las contribuciones de sus diferentes autores. Es en esta fusión de impresiones diferentes que se transforman en una nueva idea en lo que Paul Valéry basó su pensamiento cuando escribió sobre la combinación de impresiones aparentemente aleatorias en una nueva realidad. No se trata sólo de la yuxtaposición de instrumentos programáticos diferentes y de los edificios emblemáticos del arquitecto, sino también de una estrategia para exponer arte.

Mientras que la arquitectura moderna es básicamente una arquitectura de lo higiénico, lo puro, lo inmaculado y lo imperturbable, nosotros, por el contrario, aceptamos la imperfección, el ruido y el desorden como un elemento esencial de los procesos de la tecnología moderna. Nuestras ideas no se sienten cohibidas, sino —todo lo contrario— estimuladas por las colisiones con la información y los conceptos; conceptos que son inteerpetables no simplemente como oposición, sino también como una aceleración o una condensación de nuestras ideas. Actualmente la mayor parte de la arquitectura no hace otra cosa que atraer y encandilar a sus espectadores de todas las maneras posibles. Pretende crear la imagen más impactante en el lugar más propicio. Este proyecto rompe con el código de las imágenes, de modo que, en lugar de usar la arquitectura para granjearse las simpatías del público, el público es liberado de su obligación de responder a esa arquitectura.

El MoMA es un museo urbano. Un lugar de encuentro y para el estudio del arte. El hall de entrada de doble altura de nuestra propuesta, que conecta las calles 53 y 54, puede ser considerado como un espacio de transición; es un lugar para detenerse. Conecta con la cafetería, la librería, la tienda de diseño, el centro educativo y el centro de estudios sin necesidad de pasar por taquilla. En el vestíbulo principal, uno entra en contacto inmediatamente con las galerías a través de vacíos estructurales que permiten que la luz y las vistas penetren profundamente en el complejo. Partiendo del vestíbulo público principal, unas rampas conducen al público hacia la zona de exposiciónes temporales situada abajo y hacia las diferentes galerías de la parte superior. Estas galerías se sitúan entre el hall de acceso público y el vestíbulo y la cubierta ajardinada con torres de oficinas para 600 empleados. Los vacíos estructurales conectan visualmente las diferentes plantas en sentido vertical, horizontal y diagonal, permitiendo visiones voyeurísticas de otros espacios y creando la atmósfera íntima del antiguo MoMA en las zonas subterráneas requeridas. A veces son recorridos por puentes o ocupados por salas de lectura.

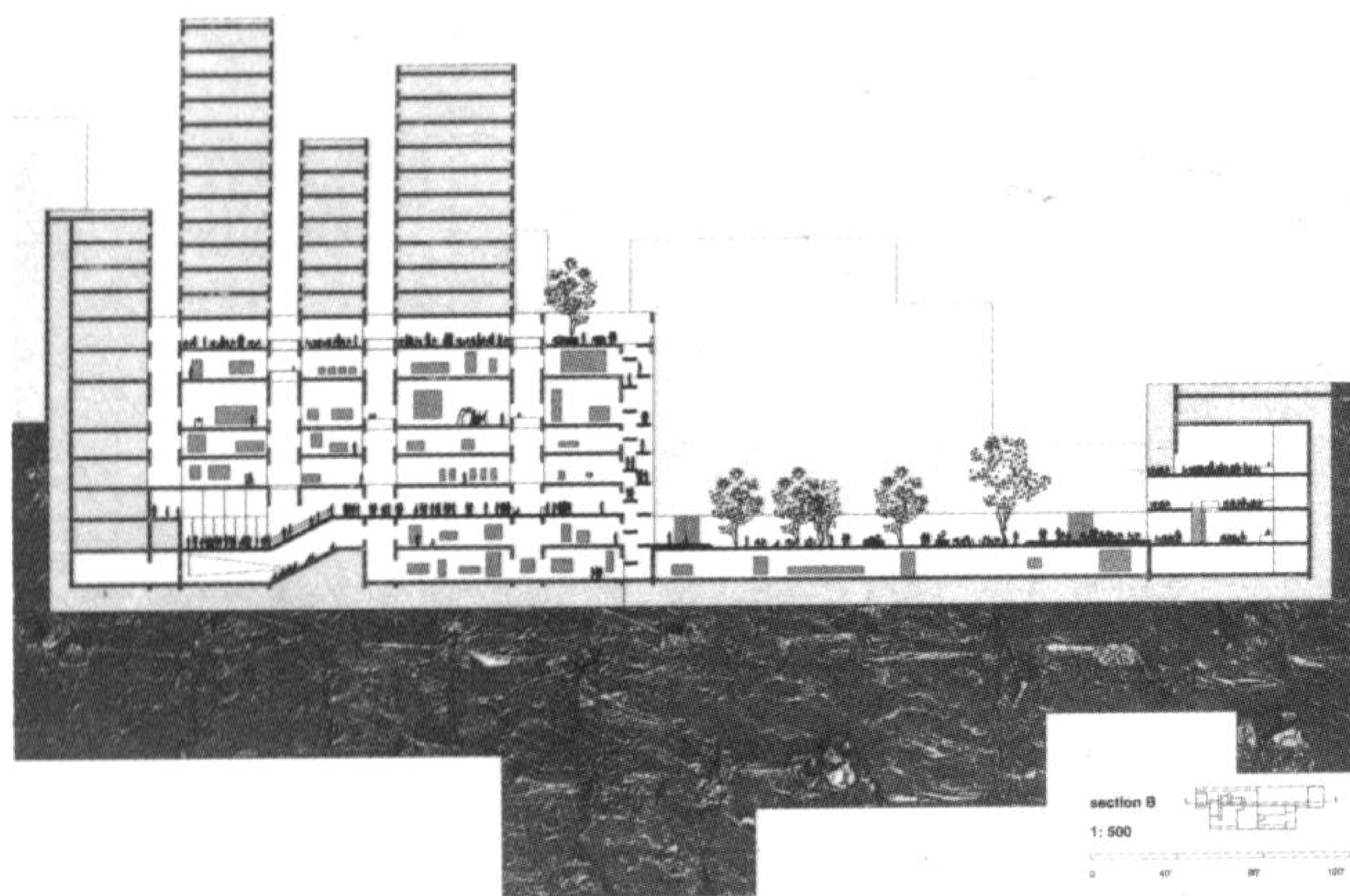
Nuestra propuesta trata del tema de la circulación a través del vacío. Una apertura en la piel de la ciudad permite atraer al arte, al personal del museo y a los visitantes, animándoles a construir su propio itinerario en su recorrido por el complejo. La circulación pública, el personal, los estudiosos y el arte no son anónimos; todos forman parte de la vida del museo y de la ciudad de Manhattan: la vida que tiene lugar entre el sueño y la realidad.

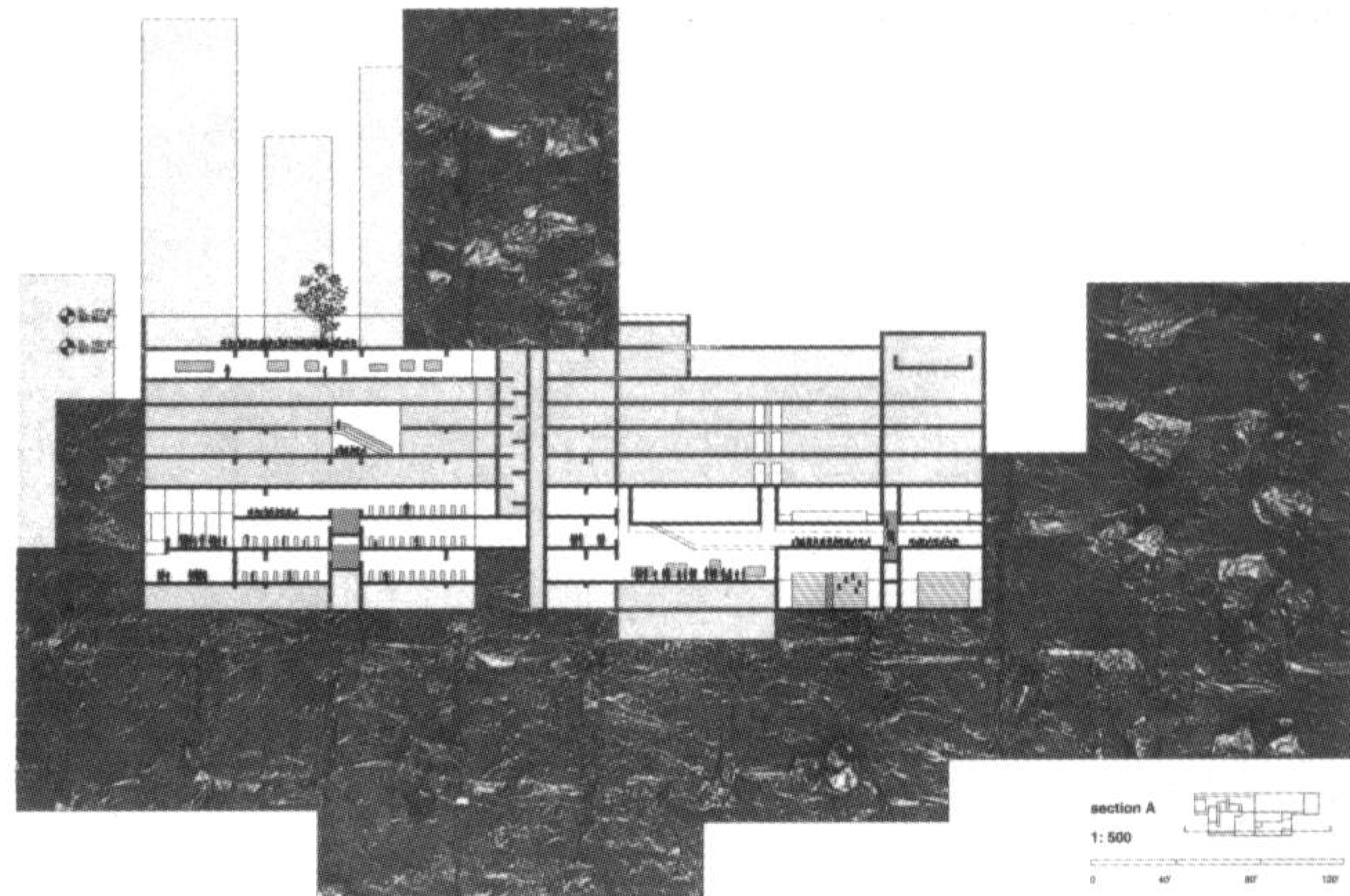
Parece que siempre habrá una sólida fuerza política y económica que impida que los edificios se hagan 'invisibles'. Todavía hay mercado para la materialización de la forma construida. Ciertos arquitectos tienen mercado corporativo, porque sus edificios son visibles, reconocibles, y uno sabe qué ha de esperarde ellos.

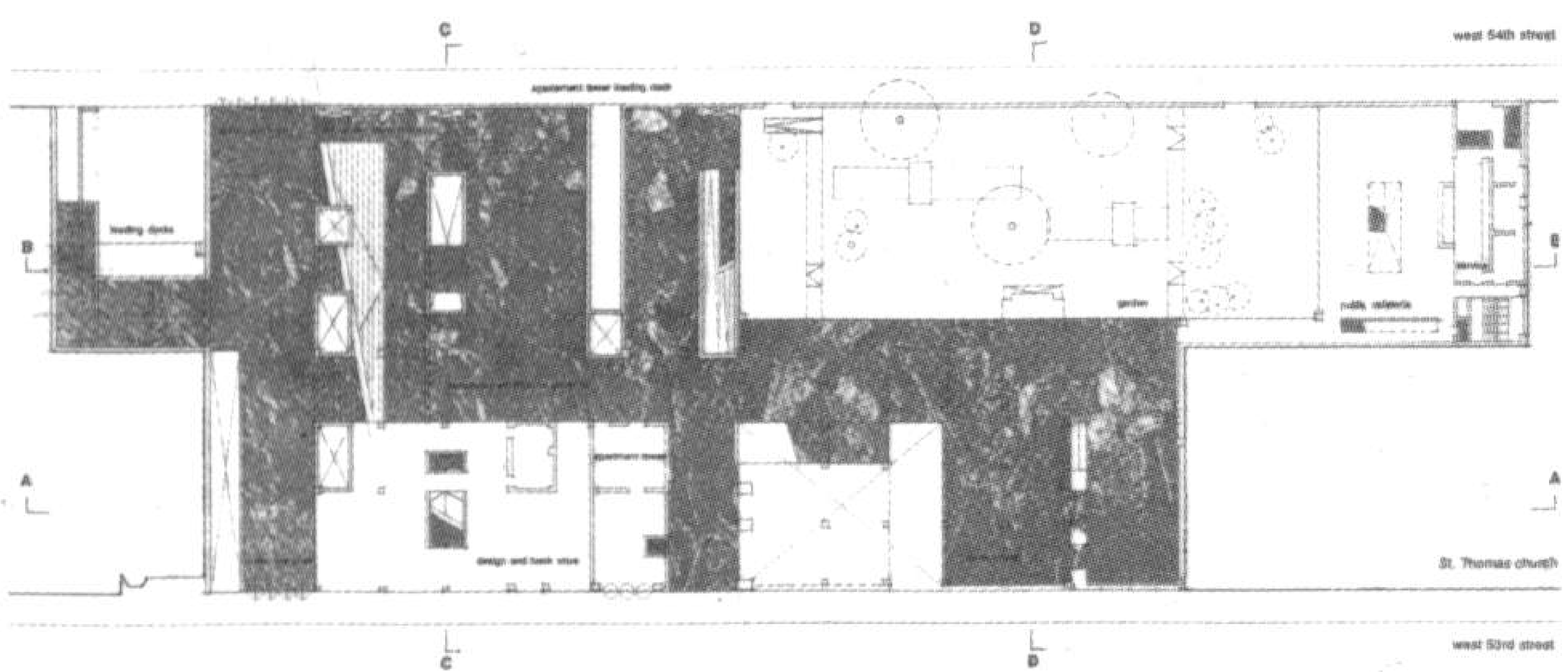
Esos arquitectos tienen mercado simplemente por una especie de lapsus temporal que ha devenido en nuestra profesión, y por la fuerza penetrante de la moda como barómetro cultural. Hay un cierto énfasis en la epidermis de los edificios que los acaba reduciendo a panfletos... Está pasando en Times Square, en Nueva York. Allí los edificios se vacían, al tiempo que son reiteradamente cubiertos por anuncios. Hay una voluntad excesiva en cargar las tintas sobre la delgadez y la tersura de la 'piel', allí donde la gente sencillamente está usando formas a la moda realizables gracias a las posibilidades suscitadas por los ordenadores. Hay una especie de respuesta formalista a cuestiones propiciadas por el desarrollo de la nueva tecnología... En este preciso momento hay todo un discurso acerca de cómo las nuevas tecnologías cambiarán la arquitectura. Pero todavía no hay pensamientos formulados sobre cómo tratar con estas nuevas posibilidades. Yo creo que el impacto de las nuevas tecnologías cambiará nuestra relación con el entorno y con nuestro propio cuerpo.

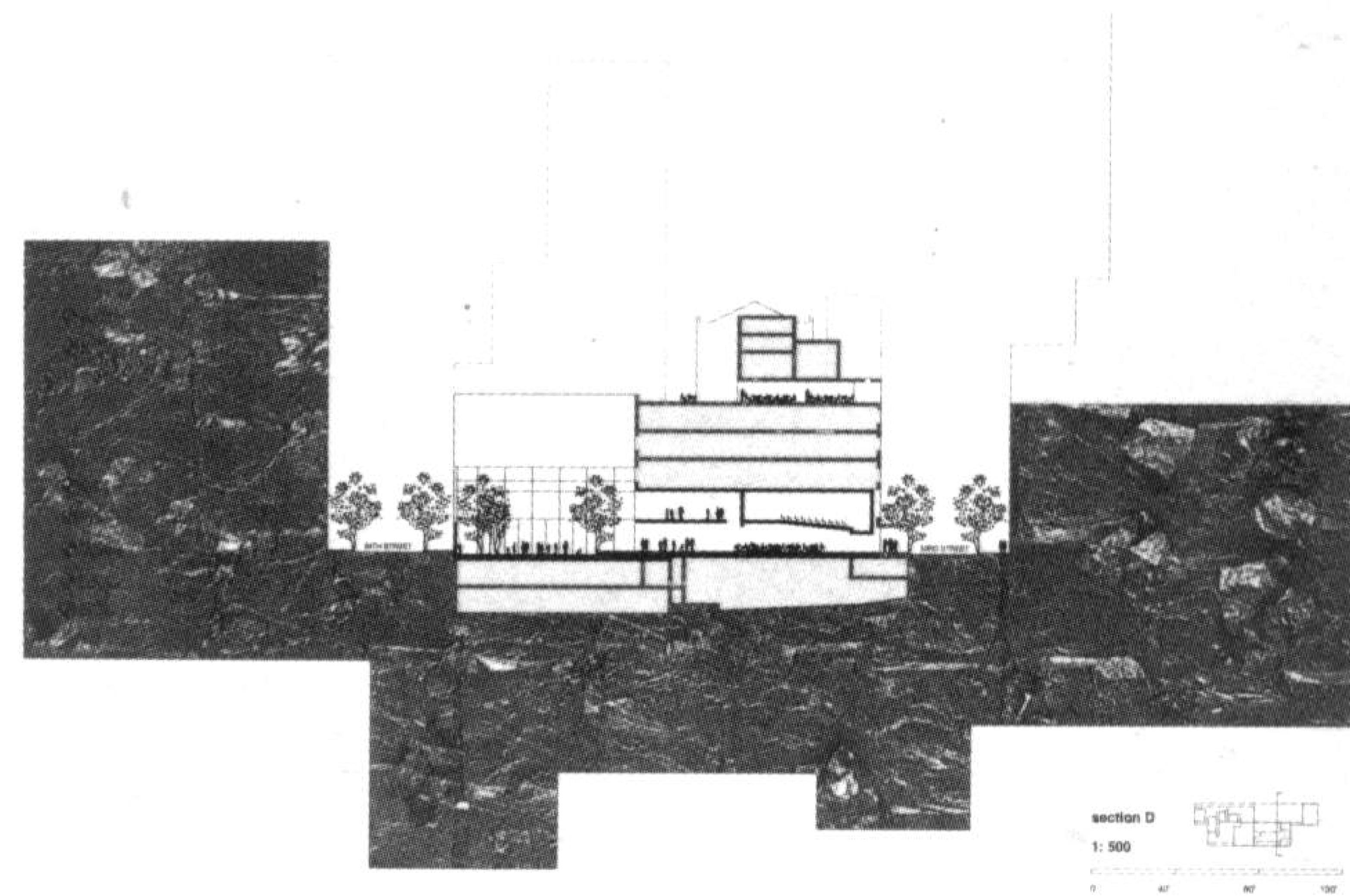
It seems there will always be a strong political and economic force which prevent buildings from becoming 'invisible'. There is still currency for the materialisation of building form. Certain architects have corporate currency because their buildings are visible and one knows what to expect.

Those architects only have currency because of a kind of time lapse that has occurred in our profession and the pervasive strength of fashion as a cultural barometer. There is an emphasis on the superficial skin of the building, reducing buildings to the pamphlet... This is happening in Times Square in New York, where buildings are becoming vacant as they are repeatedly covered in advertisements. There is a predominant attempt to talk about the thinness and smoothness of the 'skin' where people are using fashionable forms attainable through the potential created by computers. This is a kind of formalistic response to issues which are going on in the development of new technology. At this very moment there is a discourse on how new technologies will change architecture. But there are still no thoughts formulated yet on how to deal with these new possibilities. I think that the impact of the new technologies will change our relationship with our environment and our own bodies.









Planta baja. Secciones longitudinales A y B y sección transversal DD
Ground floor plan. Longitudinal sections A and B and cross section DD

The history of the MoMA is literally on show due to the development of the site and the cotributions of its different authors. It is this assemblage of different impressions transforming into a new idea which Paul Valéry based his thoughts upon when he wrote about the combination of seemingly random impressions into a new reality. It is not only the juxtaposition of different programmatical devices and the architect's signature buildings we are talking about but also a strategy to show art.
Whereas modern architecture is primarily an architecture of the hygienic, the pure, the unblemished and the inperturbable we on on the other hand accept imperfection, noise and disorder as a essential element of the processes of modern technology. Our ideas are not upset but —quite the reverse— are stimulated by collisions with information and concepts; concepts which are interpretable not simply as opposition but also as an accelerating or a condensing of our ideas. At present most architecture does nothing other than attract and titillate its spectators in every possible way. It tries to create the most powerful image at the most conductive place. This project breaks with the code of imagery so that instead of using architecture to endear a place to the public, the public are relieved of their obligation to respond to that architecture.
The MoMA is an urban museum. It is a place to meet people and to study art. The double height entrance hall of our proposal, which connects 53rd with 54th street, can be seen as a transitional space; it is a place to slow down. It connects to the cafe, bookshop, design shop, educational centre and the study centre without the need for a ticket. In the main public lobby you are immediately brought into contact with the galleries through structural voids that allow light and views to penetrate deep into the complex. From the main public lobby ramps bring people down to the temporary exhibition and up to the different galleries.
These galleries are positioned between the public entrance hall and lobby and the roofgarden with office towers for 600 employees. The structural voids visually connect the floors vertically, horizontally and diagonally allowing voyeuristic views of other spaces, creating the intimacy of the previous MoMA in the required deep floor plans. These voids are sometimes bridged or reading rooms are positioned in them.
Our proposal is dealing with the issue of circulation through the void. An opening in the skin of the city allows art, employees and visitors to be brought in and encouraged to construct their own itinerary as they move from site to site within the complex. Public circulation, staff, scholars and art are not anonymous; all these form part of the life of the museum and the city of Manhattan: the life that takes place between dream and reality.

En cualquier caso, hubo un lapsus de 30 años entre los acontecimientos de la revolución industrial y Le Corbusier. El primer ordenador Apple Macintosh fue introducido por Steve Jobs en 1984. ¿Podríamos especular que tendremos que esperar otros quince años antes de que podamos realmente recoger las recompensas de nuestro desarrollo tecnológico...?

Sí, tiene razón, aunque la velocidad del cambio aumenta rápidamente. Las primeras décadas de este siglo vieron desarrollarse la idea de en qué se convertiría la sociedad. Fue desde esa posición desde donde se desarrolló el lenguaje que conocemos como Movimiento Moderno. Me parece que todavía no somos capaces de desarrollar un lenguaje equivalente, quizá porque no hemos formulado aún en qué consisten los cambios, cómo cambiaran nuestras vidas, y cómo está cambiando nuestro pensamiento debido a todas estas tecnologías de los medios. Estamos al borde del momento más interesante de los últimos cincuenta años... El futuro inmediato tendrá que enfrentarse a la cuestión que plantea la desaparición de la manifestación actual de la arquitectura. En ese sentido, yo diría que los últimos quince años pueden ser vistos como una especie de periodo barroco, previamente encontrado en el deconstructivismo. A mí me parece que estamos viviendo al borde de una nueva era...

There was, however, a 30 year lapse between the two events of the industrial revolution and Le Corbusier. The first Apple Macintosh computer was introduced by Steve Jobs in 1984. Could speculate that we will have to wait another 15 years before we can really reap the rewards of our technological development...?

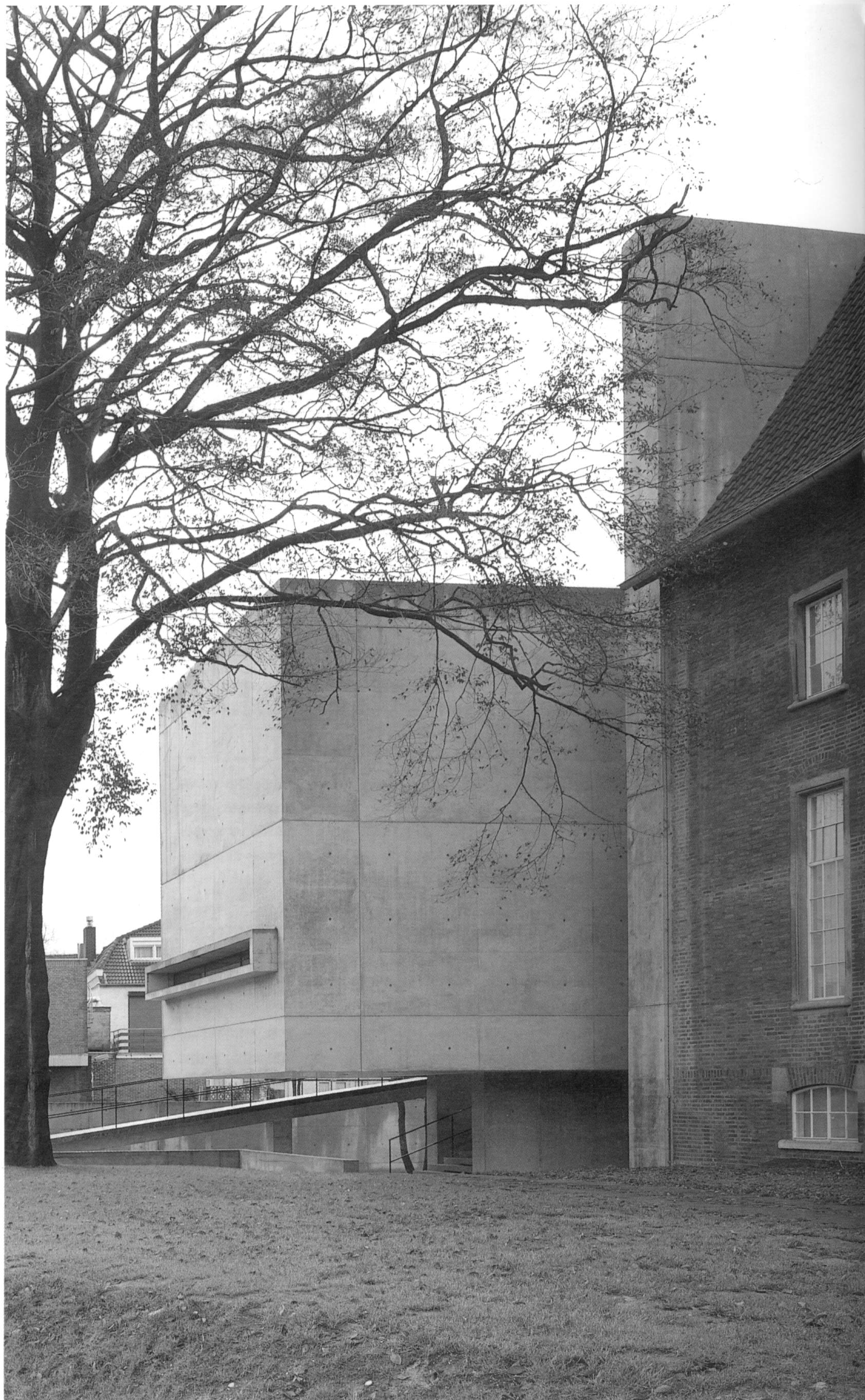
Yes, you are right, although the speed of change is increasing rapidly. The first decades of this century saw an idea developed about what society could become. It was from that position that a language was developed which we now know as the language of the Modern Movement. I think we are still unable to develop an equivalent language because we have not assessed what the changes are, how our lives will change or how our thinking is changing due to all of these new media technologies. We are on the brink of the most interesting moment in the last fifty years... The immediate future will deal with the issue of the disappearance of the actual manifestation of architecture. In that sense I would say the last fifteen years could be seen as a kind of baroque period, previously encountered in deconstructivism. I think that we are living on the verge of a new era...

Dominic Papa nació en Inglaterra en 1965. Estudió en la *Architectural Association*, donde se graduó en 1991. Es socio fundador del estudio de arquitectura y urbanismo S.333 y colaborador habitual de la oficina de Wiel Arets, y enseña como *unit master* en la *Architectural Association*.

Dominic Papa is an architect born in England in 1965. He graduated from the Architectural Association in 1991. After studying with Wiel Arets he has continued to collaborate with him since. He is a founding partner of S.333 studio for architecture and urbanism, and a unit master at the Architectural Association.

Wiel Arets:

Arquitectura Europea después del postmodernismo



Wiel Arets:

European Architecture after postmodernism

Josep María Montaner

La impecable obra del arquitecto Wiel Arets es emblemática de la condición de la arquitectura europea actual. Evidencia que la etapa de la arquitectura postmoderna ha sido superada. Sus excesos hedonistas y decorativistas, con tan buenas intenciones para acercarse a los usuarios —excesos que a su vez fueron relevados por el elitismo y las audacias de los deconstructivismos y de las arquitecturas informes— están recibiendo un correctivo importante con el desarrollo de distintas arquitecturas que pretenden una nueva simplicidad y una mayor insistencia en las ideas más esenciales. Además del japonés Tadao Ando y del brasileño Paulo Mendes da Rocha, ello se manifiesta en la obra de arquitectos europeos como Herzog & de Meuron, David Chipperfield, Souto de Moura, Venezia, Viaplana/Piñón o Philippe Gazeau. Se trata de unas fenomenologías minimalistas que se dirigen en múltiples direcciones —ya sean los rigores tipológicos, la precisión tecnológica, el reduccionismo formal, la interpretación astuta del lugar o la desmaterialización de la forma— y que se conforman de maneras muy distintas —ya sean masas compactas o edificios transparentes, ya sean delicadas pieles compactas o fachadas de cristal líquido—. Es un minimalismo en el que siguen latiendo los principios de las búsquedas transnacionales, la insatisfacción hacia la ortodoxia moderna y la inspiración en lo local —el lugar y lo étnico—, fenómenos todos ellos del tiempo postmoderno.

The impeccable work by the architect Wiel Arets is emblematic of the current state of European architecture. It is evidence that the postmodern stage of architecture is over. Its hedonistic and decorativist excesses and its well-intentioned aim of getting closer to the user, succeeded by the elitism and audacity of deconstructivism and formless architectures, are receiving an important corrective through the development of architectures aimed at a new simplicity and a greater insistence on the most essential ideas. it is manifested in the work of the Japanese Tadao Ando and the Brazilian Paulo Mendes da Rocha, as well as in European architects such as Herzog & de Meuron, David Chipperfield, Souto de Moura, Venezia, Viaplana/Piñón and Philippe Gazeau. These are minimalist phenomenologies aimed in multiple directions (typological rigours, technological precision, formal reductionism, the astute interpretation of the site or the dematerialisation of form) and are shaped by quite different means— compact masses or transparent buildings, delicate compact skins and liquid crystal facades. This is a minimalism which still pulses with the early transnational explorations, the dissatisfaction with modern orthodoxy and inspiration in localism— place and ethnicity, all phenomena from the postmodern era.

A la izquierda / On the left
Sede de la Caja de Pensiones AZL / AZL Pensionfund Headquarters
Heerlen, The Netherlands, 1990/1995. Photo: Hisao Suzuki

Nueva simplicidad

En primer lugar, es evidente que la nueva simplicidad contemporánea surge como reacción al exceso de signos y a la mezcla de lenguajes generado por el festín postmoderno. Esto también está relacionado con la crisis del modelo de crecimiento y de consumo, con la conciencia de un universo entrópico, y con la necesidad de un *menos es más* generalizado. De todas maneras, en esta depuración que busca lo esencial, la etapa previa de la arquitectura postmoderna —abriendo tantos caminos, legitimando tantas posiciones, proponiendo amplios repertorios, superando el reduccionismo moderno, desinhibiéndose de muchos prejuicios y liberándose de prohibiciones como la de mirar hacia la historia— ha constituido un estadio precedente sin el cual no hubieran podido darse las presentes posibilidades de elección, optando, cuando se considera necesario, por la omisión, la reducción y la simplificación.

En este sentido, la Academia de Arte y Arquitectura de Maastrich (1989/1993) de Wiel Arets, con la emblemática pulcritud, transparencias y rigor geométrico de su estructura de malla ortogonal, es un condensador, como la sede de la Bauhaus en Dessau de Walter Gropius (1926), como la Maison de Verre en París de Pierre Chareau y Bernard Bijvoet (1928/1932), o como la Casa Bajo una Línea de Alto Voltaje en Tokio (1980) de Kazuo Shinohara, en el que todo lo accesorio y doméstico se ha fundido en una obra esencialista, pura estructura técnica y puro espacio de simultaneidades. Todo el proyecto se dirige a enfatizar un solo fenómeno: la percepción de la conectividad e iluminación natural del espacio puro.

New simplicity

In the first place, it is clear that the new contemporary simplicity has aisen as a reaction to the surfeit of signs and the mixture of languages generated by the postmodern feast. This is also related to the crisis in the growth and consumption model, the awareness of an entropic universe and the necessity for a widespread *less is more*. In this honing down in search of the essence, the stage prior to postmodern architecture, opening up so many paths, legitimising so many positions, proposing broad repertoires, transcending modern reductionism, disinhibiting itself of many prejudices and shaking itself free of prohibitions such as looking at history, has become a prior state without which the present range of choices would not have been possible, opting, when considered necessary, for omission, reduction and simplification.

In this sense, the Maastricht Academy of Art and Architecture (1989/1993) by Wiel Arets, with the emblematic neatness, the transparencies and the geometric rigour of its rectangular mesh structure, is a condenser like the Bauhaus headquarters in Dessau by Walter Gropius (1926), like the Maison de Verre in Paris by Pierre Chareau and Bernard Bijvoet (1928/1932), or like the House Under a High Tension Power Line in Tokyo (1980) by Kazuo Shinohara, in which everything that is accessory and domestic has merged into an essentialist work, pure structure and pure space of simultaneities. The whole project is aimed at emphasising a single phenomenon: the perception of connectivity and natural illumination of pure space.



Consolidación del saber técnico

Una segunda característica relevante de la arquitectura actual ha sido la revalorización del saber técnico, el recentramiento de la arquitectura como arte de construir, la insistencia en las interpretaciones tectónicas de la arquitectura, tal como Kenneth Frampton expresa en su último libro: *Studies in Tectonic Culture* (1996). En este sentido se ha producido una victoria temporal de la tradición positivista que va de Gottfried Semper hasta las arquitecturas *high tech*.

Uno de los cambios recientes más relevante en el panorama europeo ha sido el hundimiento de la cultura arquitectónica italiana, hasta hace poco tan decisiva y representativa, y la emergencia de diversas generaciones de arquitectos franceses de gran prestigio —desde Jean Nouvel hasta jóvenes como Dominique Perrault o Michel Kagan— promocionados de la manera más insistente por las instituciones públicas y por las grandes empresas privadas francesas. Precisamente la corriente italiana de la crítica tipológica, representada por Aldo Rossi, Giorgio Grassi o Franco Purini, había despreciado la cultura del proyecto de ejecución y de la construcción. Y ahí ha radicado una de las causas de su crisis.

Con este relevo se ha perdido una tradición italiana basada en el rigor metodológico y la densidad cultural, que ha sido sustituida por la cultura arquitectónica francesa, pragmática y positivista, muy prepotente y a menudo frívola. Se ha pasado de la delicadeza cultural e historicista del postmodernismo italiano al pragmatismo y eficacia implacables del productivismo francés.

Entre ambos extremos —el conceptualismo estructuralista italiano y el pragmatismo productivista francés— se sitúa la continua eclosión de nuevas arquitecturas en los Países Bajos, especialmente en Holanda. Se trata de posiciones a medio camino del pragmatismo y el disfrute tecnológico por una parte, y la consistencia conceptual y cultural por otra; arquitecturas que saben dosificar sabiamente las influencias internacionales con

Consolidation of technical know-how

A second important feature of current architecture has been the upgrading of technical know-how, the recentering of architecture as the art of building; the insistence on the tectonic interpretations of architecture as described by Kenneth Frampton in his latest book: *Studies in Tectonic Culture* (1996). In this sense there has been a temporal victory of the positivist tradition which ranges from Gottfried Semper to the *high tech* architectures.

One of the most important recent changes on the European scene has been the downfall of the Italian architectural culture, until recently so decisive and representative, and the emergence of several generations of highly prestigious French architects, from Jean Nouvel to young figures like Dominique Perrault and Michel Kagan, mostly promoted by French public institutions and large private firms. Precisely the Italian line of typological criticism, represented by Aldo Rossi, Giorgio Grassi and Franco Purini, had scorned the culture of construction and detailed plans. This was one of the causes of its crisis.

With this succession we have lost an Italian tradition based on methodological rigour and cultural density, which has been replaced by the pragmatic, positivist French architectural culture, arrogant and often frivolous. There has been a shift from the cultural, historicist delicacy of Italian postmodernism to the pragmatism and implacable efficiency of French productivism.

Between the two extremes —Italian structuralist conceptualism and French productivist pragmatism— lies the continuous ecolsion of new architectures in the Low Countries, particularly in Holland. These positions are often half way between pragmatism and technological enjoyment on the one hand, and conceptual and cultural consistency on the other; architectures that can wisely proportion the international influences with the tradition of the modern,



la propia tradición de lo moderno, la precisión y certeza tecnológica con la exploración de nuevas conexiones y experimentos.

En esta vía, la teoría y la obra neovanguardista de Rem Koolhaas —convertido ya en maestro de la arquitectura— es emblemática. Tal como lo es la obra de otros jóvenes arquitectos holandeses, como Ben van Berkel o Claus & Kaan. También en Bélgica, junto a las tradiciones herederas del Art Nouveau, de la reacción antiindustrial de Maurice Culot y los Archives d'Architecture Moderne, y de las corrientes participativas alentadas por Lucien Kroll, ha tomado un fuerte predominio la arquitectura y la ingeniería del neoracionalismo y la nueva simplicidad: ya sea en autores más maduros, como los arquitectos Hans van der Laan o Georges Baines y el ingeniero de puentes Griesch, o ya sea en jóvenes como Xaveer de Geyter o Stéphane Beel.

También en la arquitectura de la Suiza alemana, en la obra de Herzog & de Meuron, Diener & Diener, Annette Gigon/Mike Guyer, Peter Märkli, Marianne Burkhalter/Christian Sumi y Peter Zumthor, predomina esta nueva simplicidad que se expresa en una cuidadosa construcción basada en el uso impecable y repetitivo de un repertorio limitado de materiales. Esta arquitectura suiza expresa un equilibrio entre potencia conceptual y juegos formales de cambios de escala, por una parte, y dominio del saber técnico y de las cualidades de los materiales, por otra, que es similar a lo que sucede en la arquitectura holandesa contemporánea.

La Comisaría de Policía de Vaals (1993/1995) de Wiel Arets es también expresión de este interés por la máxima pulcritud tecnológica de unos materiales —madera, zinc, hormigón visto, vidrio translúcido— que siempre se muestran exultantes, sin recubrimiento ni aditamentos. Y al mismo tiempo, cada uno de los proyectos de Arets posee un caudal de experimentos, retos, citas y conceptualizaciones. Sus contundentes ideas sólo se pueden transmitir a través de una materialidad pura y perfecta, totalmente controlada.

technological precision and certainty with the exploration of new connections and experiments.

On this path, the neo-avant garde work and theory of Rem Koolhaas —already one of the masters of architecture, is emblematic, as is the case with the work by the young Dutch architects Ben van Berkel and Claus & Kaan. In Belgium, along with the traditions inherited from Art Nouveau, the anti-industrial reaction of Maurice Culot and the Archives d'Architecture Moderne, and the participatory trends encouraged by Lucien Kroll, there has been a heavy predominance by the new simplicity and neo-rationalist architecture and engineering, whether by the more mature authors such as the architects Hans van der Laan and Georges Baines and the bridge engineer Griesch, or by young figures such as Xaveer de Geyter and Stéphane Beel.

This new simplicity, expressed in a careful construction based on the impeccable, repetitive use of a limited range of materials can also be found in the Swiss-German architecture of Herzog & de Meuron, Diener & Diener, Annette Gigon/Mike Guyer, Peter Märkli, Marianne Burkhalter/Christian Sumi and Peter Zumthor. This Swiss architecture expresses a balance between conceptual power and formal plays of changing scales on the one hand, and mastery of technical know-how and the qualities of the materials on the other, which is similar to what happens in contemporary Dutch architecture.

The Police Station in Vaals (1993/1995) by Wiel Arets is also an expression of this interest in the maximum technological neatness of certain materials— wood, cinc, face concrete, translucent glass. which are always displayed exultant, without coating or attachments. At the same time, each of the projects by Arets possesses a flow of experiments, challenges, references and conceptualisations. His convincing ideas can only be transmitted via pure, perfect, totally controlled materiality.

Relevancia polémica del lugar

Por último, otro de los factores destacables de la arquitectura contemporánea es heredero de uno de los conceptos básicos aportados en el periodo postmoderno. Nos referimos a la relevancia del lugar y del contexto en la obra arquitectónica.

Las teorías y obras más recientes siguen pivotando inevitablemente en torno a este fenómeno, ya sea negando la relevancia del lugar, como hace programáticamente Peter Eisenman, o ya sea desarrollando nuevos tipos de relación entre la arquitectura y el contexto. En este sentido, si el Parque de la Villette en París de Bernard Tschumi (1982/1990) o la mayoría de las obras de Rem Koolhaas son exponentes de esta batalla contra una idea estática de lugar, integrando flujos, densidad y caos, en cambio obras modélicas como la nueva Biblioteca de Münster en Alemania (1987/1993), de Julia Bolles y Peter Wilson, o L'Illa Diagonal en Barcelona (1987/1993), de Rafael Moneo y Manuel de Solà-Morales, expresan nuevos modos de insertarse activamente en el contexto urbano. Incluso la Biblioteca de Francia en París (1990/1996) de Dominique Perrault, puede entenderse como síntesis de las dos ideas básicas de ciudad moderna: la concepción tradicional de ciudad —a base de manzana cerrada con patio—, tal como se conforma en la base de la gran biblioteca, con la idea moderna de ciudad verde lecorbusieriana generada por volúmenes siempre autónomos, tal como se expresa en las cuatro torres emergentes en cada esquina.

La Sede de la Caja de Pensiones AZL en Heerlen (1990/1995) de Wiel Arets es una muestra de esta evolución hacia la integración en el lugar mediante la articulación de formas geométricas simples, contrapuntando paños drásticamente ciegos de hormigón con inmensos muros acristalados, o componiendo fachadas con mallas de ventanas que como pupilas se abren y se cierran en función del medio. Formas geométricas contundentes que se ajustan al contexto plegándose y desplegándose con *clusters*, racimos o rizomas.

Tal como sucedía en los templos clásicos, o en las obras de arte minimalista, la obra de Arets no sigue mimética y literalmente las directrices del lugar sino que lo interpreta y se conecta con él, no teniendo sentido fuera del lugar donde se inserta. "Queremos que nuestros edificios se integren en el contexto existente, pero al mismo tiempo, que sean flexibles y abiertos a los cambios" ha escrito Arets. Para ello, tal como ha explicado Greg Lynn, Arets utiliza dos tácticas: la desaparición y la plegabilidad. Ambos movimientos se expresan con la materialidad de unas pieles que actúan como el alabastro, medio transparentes y medio translúcidas, como reflejo camaleónico del entorno. Arets supera un contextualismo literal para adoptar estrategias de conexión con el contexto que son las que van a conformar la misma geometría del edificio y la misma estructura interna de sus circulaciones. Los edificios de Wiel Arets, por su flexibilidad interna, por sus formas basadas en intrincadas conectividades y por su capacidad de crecimiento, exploran un nuevo tipo de relaciones con el contexto.

Aunque los conceptos generales de la arquitectura de finales del siglo XX están anunciados en décadas anteriores, las cuestiones centrales de debate y desarrollo han cambiado notoriamente: de la insistencia en el lenguaje, los símbolos, la memoria y el contextualismo literal de la arquitectura postmoderna, y del carácter metafórico y el deseo de acercamiento al caos en la deconstrucción, se ha pasado a primar la perfección y versatilidad formal, la calidad material y tecnológica, y unas nuevas relaciones astutas con el lugar; unas relaciones en las cuales la integración al medio ambiente y la sensibilidad ecologista han de jugar en el inmediato futuro un papel trascendental.

Controversial relevance of the site

Finally, another outstanding feature of contemporary architectureis inherited from one of the basic concepts contributed to the post-modern period: the relevance of site and context in the architectural work.

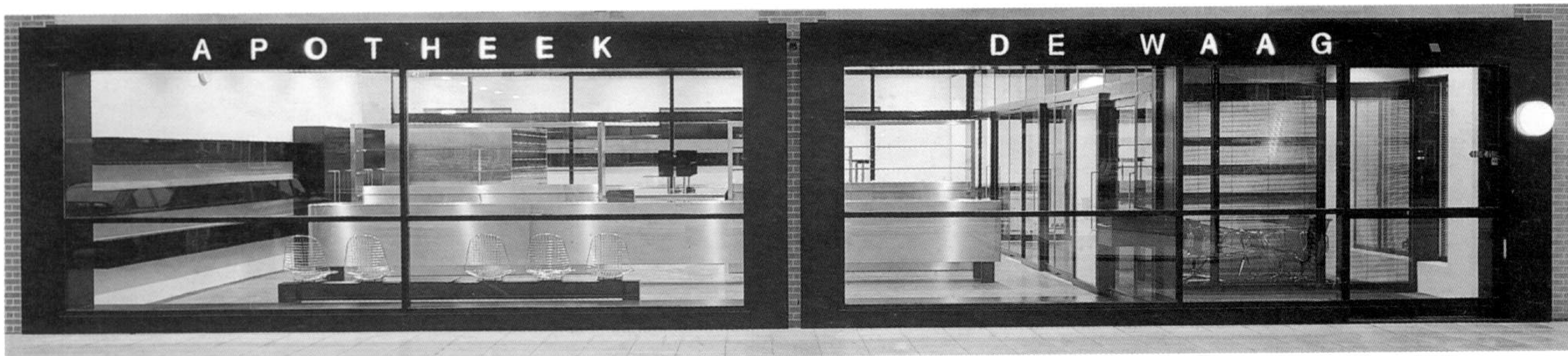
The most recent theories and works still inevitably hinge on this phenomenon, either negating the relevance of the site as Peter Eisenman does programatically, or by developing new types of relationship between architecture and context. In this sense, if Villette Park in Paris by Bernard Tschumi (1982/1990) or the majority of Rem Koolhaas' works are exponents of this struggle against an aesthetic idea of place, integrating flows, density and chaos, other paradigmatic works in contrast such as the new Münster Library, Germany (1987/1993), by Julia Bolles and Peter Wilson, L'Illa Diagonal in Barcelona (1987/1993) by Rafael Moneo and Manuel de Solà-Morales, express new means of active insertion into the urban context. Even the Library of France in Paris (1990/1996) by Dominique Perrault can be understood as a synthesis of the two basic ideas of the modern city: the traditional concept based on the closed street block with a patio, as shaped in the base of the great library, with the modern idea of the green, Corbusian city generated by consistently independent volumes as expressed in the four towers emerging on each corner.

The AZL Pensionfund Headquarters in Heerlen (1990/1995) by Wiel Arets is an example of this evolution towards integration with the site via the articulation of simple geometric forms, counterpointing drastically blind sweeps of concrete with immense glazed walls or composing facades using meshes of windows which open and close according to the ambient conditions like pupils. Decisive geometric forms that adjust to the context, folding and unfolding with clusters, bunches or rhizomes.

As in the classic temples and in minimalist art, Arets' work is not a mimetic, literal obedience to the guidelines of the site but rather an interpretation and link with it; it has no meaning outside the point where it is inserted. "We want our buildings to merge into the existing context, but at the same time, to be flexible and open to changes", Arets has written. For this purpose, as Greg Lynn explains, Arets uses two tactics: disappearance and foldability. Both movements are expressed with the materiality of skins that act like alabaster— half transparent, half translucent, like a chameleonic reflection of the surroundings. Arets goes beyond literal contextualism to use connective strategies with the context which shape the same geometry of the building and the same internal structure of its circulations. The buildings by Wiel Arets, through their internal flexibility, their forms based on intricate connectivities and their potential for growth, explore a new type of relationship with the context.

Although the general concepts of late XX architecture were proclaimed in previous decades, the central aspects of the debate and development have changed considerably: from the insistence on language, symbols, memory and literal contextualism of post-modern architecture, and from the metaphoric nature and desire to draw closer to chaos in deconstruction, it has shifted to value formal perfection and versatility, material and technological quality, and a set of new astute relationships to the site; relationships in which integration into the context and environmentalist sensitivity will have to play a key role in the immediate future.

Photo: Hisao Suzuki



La obra inicial de Wiel Arets

Las primeras realizaciones y proyectos de Wiel Arets (1955) evidencian el resultado de una estricta disciplina que ha destilado las formas arquitectónicas a través de las esculturas en serie de Donald Judd y Sol LeWitt, en sintonía con la obra japonesa de Tadao Ando, Kazuo Shinohara y Toyo Ito, desarrollando unas nuevas volumetrías en las que las características más propias del espacio moderno universal —o antiespacio como lo definió Steve Kent Peterson, discípulo de Colin Rowe— resurjan en su grado cero. Es decir, expresando la dimensión del tiempo en un espacio basado en la percepción dinámica que es enfatizada por todo tipo de rampas, en la transparencia de la cual la Farmacia De Waag en Breda (1994) es emblemática, en la simultaneidad y en la conciencia de la realidad abstracta de los cuerpos geométricos puros y tensos que en cada proyecto se hacen habitables. Con ello Wiel Arets define una plataforma desde donde explorar una nueva arquitectura, un nuevo espacio más moderno, internacional, purovisualista, ideal, genérico, mediático, infinito e inyectado de la velocidad que las rampas, pasarelas y puentes aportan.

Un espacio interpretable desde el concepto de transparencia literal, según Robert Slutzky —otro colaborador de Colin Rowe—, que es capaz de absorber la energía del entorno y las fuerzas externas —tal como ya supieron hacer sus predecesores holandeses Johannes A. Brinkman, Leendert C. van der Vlugt, Mart Stam, Bernard Bijvoet y Johannes Duiker, con sus fábricas, escuelas y sanatorios—, y que irradia su propia energía artificial en unas obras que son totalmente distintas por el día —cuando absorben toda la luz natural— y por la noche —cuando se convierten en condensadores que proyectan su intensa luz artificial—.

Hasta ahora se ha constituido en una arquitectura preciosa, una joya articulada en cada lugar, que si no se expande y evoluciona en sus cualidades tiene el peligro de amanerarse en unas formas autistas, herméticas y aisladas, tan perfectas y autosatisfechas como deshumanizadas y vacías.

De momento, una obra como la Academia de Arte y Arquitectura de Maastrich, junto a otros manifiestos, como la Fundación Cartier en París (1993) de Jean Nouvel, o la Mediateca de Sendai de Toyo Ito (1996/2000), se nos ofrece como la intuición de una arquitectura de puro presente. Por su contraste al límite entre opacidad y transparencia, por las impecables tramas geométricas, por la simultaneidad y movimiento que crean cristaleras y escaleras, dicha obra es como una pieza de música minimalista, sin principio ni fin, en un puro y cristalino presente, escarbando una memoria antihistórica, disfrutando un tiempo primitivo y sagrado y a la vez moderno y tecnológico, una obra atemporal, por su ligereza, suspendida en el tiempo, liberada del peso del pasado y de la incógnita del futuro.

The early work of Wiel Arets

The first creations and projects by Wiel Arets (1955) evidence the result of a strict discipline which has distilled architectural forms through the serial sculptures of Donald Judd and Sol LeWitt, in consonance with the Japanese work of Tadao Ando, Kazuo Shinohara and Toyo Ito; developing new volumetrics in which the most fitting characteristics of modern universal space (or antispace as Steve Kent Peterson, a disciple of Colin Rowe defines it), reappear in their zero degree. He expresses the time dimension in a space that is based on dynamic perception, emphasised by all sorts of ramps, on transparency, epitomised by the De Waag Pharmacy in Breda (1994), on the simultaneity and awareness of the abstract reality of pure, tense geometric bodies made inhabitable in each project. By this means, Wiel Arets defines a platform from which to explore a new, more modern, international, purovisualist, ideal, generic, mediatic, infinite space that is injected with the speed that ramps, catwalks and bridges can provide. An interpretable space from the concept of literal transparency according to Robert Slutzky —another aide of Colin Rowe—, which can absorb the energy of its surroundings and external forces, as his Dutch predecessors Johannes A. Brinkman, Leendert C. van der Vlugt, Mart Stam, Bernard Bijvoet and Johannes Duiker knew how to do with their factories, schools and hospitals, which irradiate their own artificial energy in works that are utterly different by day, when they absorb all natural light, and by night, when they become condensers that project an intense artificial light.

To date it has been constituted in beautiful architecture, a gem articulated in each place, which, if its qualities are not expanded and evolved, runs the risk of becoming affected in autistic, hermetic and isolated forms— as perfect and self-satisfied as they are dehumanising and vacant.

For the moment, a work like the Academy of Art and Architecture in Maastrich, along with other manifestos such as the Fondation Cartier in Paris (1993) by Jean Nouvel or the Mediateque in Sendai by Toyo Ito (1996/2000), provide an intuition of a purely present architecture. Its contrast with the boundary between opaqueness and transparency, its impeccable geometric lines, the simultaneity and movement created by the large-scale glazing and stairs, this work is like a piece of minimalist music, without beginning or end, in a pure and crystalline present, scratching at an antihistoricist memory, enjoying a primitive, sacred but at the same time modern and technological memory, an atemporal work through its lightness, suspended in time, freed of the weight of the past and the unknown of the future.

Josep Maria Montaner (Barcelona, 1954) es doctor arquitecto, profesor titular de Composición de la Escuela de Arquitectura de Barcelona y escritor. Es autor de diversos libros, entre ellos, *Después del Movimiento Moderno. Arquitectura de la segunda mitad del siglo XX*, *Museos para el nuevo siglo*, y *La Modernidad superada. Arquitectura, arte y pensamiento del siglo XX*.

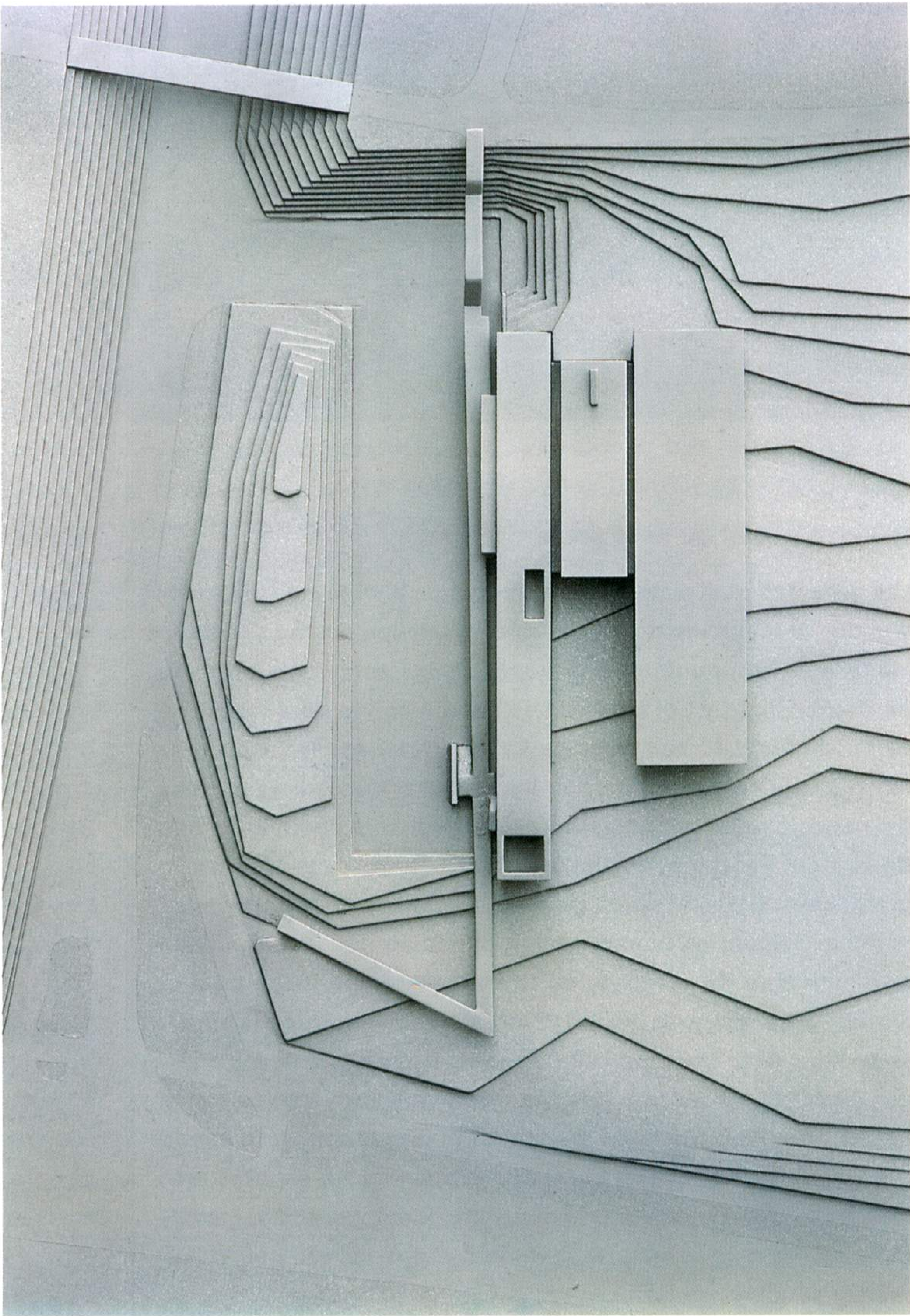
Josep Maria Montaner (Barcelona, 1954) is a Doctor in Architecture, a senior lecturer in Composition at the Barcelona School of Architecture and a writer. He is the author of several books, including, *Since the Modern Movement. Architecture in the second half of the 20th Century*, *Museums for the new century* and *Surpassing Modernity. Architecture, art and thought in the XX century*.

Arets Liberales

arquitectura lacónica
***versus* discurso barroco**

Arets Liberales

laconic architecture
versus a baroque discourse



Ole Bouman

Contemplar durante sólo unos segundos el Edificio de Oficinas Céramique es tiempo suficiente para darse cuenta de que se trata de algo especial. Una fachada sólida, de grandes paneles de bloques de vidrio que reflejan la luz del atardecer. Una iconografía inequívoca que solo necesita de una segunda mirada... Una arquitectura tan fácil de reconocer siempre le deja a uno sin palabras. Tiene una obviedad natural. *Es*, sin ningún tipo de reflexión posterior. Cada edificio de Wiel Arets dice: así es como es y como debería ser. Una autoafirmación. Suficiente.

Sin embargo, si uno habla con Wiel Arets la impresión que recibe es completamente distinta. De repente nada es obvio. Teóricamente, puede que surja todo, o puede que no surja nada. En realidad no mantienes una conversación, sino que escuchas un discurso que tiene tendencia a variar en cualquier dirección. Cambia continuamente de tema de conversación; empieza a contar anécdotas, bocetos con palabras. Se guía de la situación para inspirarse, así como de sí mismo. En esto es inflexible. No tiene tiempo para afirmaciones o definiciones; sencillamente pierde interés. Tan pronto como se comienza a dar nombre a las cosas, Arets empieza a expresar sus dudas sobre ellas. Las elaboradas historias que cuenta indican que debe de utilizar gran parte de su tiempo observando, recibiendo, asimilando. La propia conversación no es más que otra búsqueda creativa. O de nueva energía que sirva para mantener el momentum creativo. En otras palabras, Arets es un hombre con una misión, pero sin un destino concreto.

The shot lasting only a few seconds of the Céramique Office Building is long enough to see that this is something special. A solid elevation of large façade panels of glass bricks which mirror the yellow sunlight. An unmistakable iconography that needs only a second's glance... Architecture that is so instantly recognizable always renders one speechless. It has a natural obviousness. *It is*, even without further reflection. Each building by Wiel Arets says: this is how it is and how it should be. A self-affirmation. Enough.

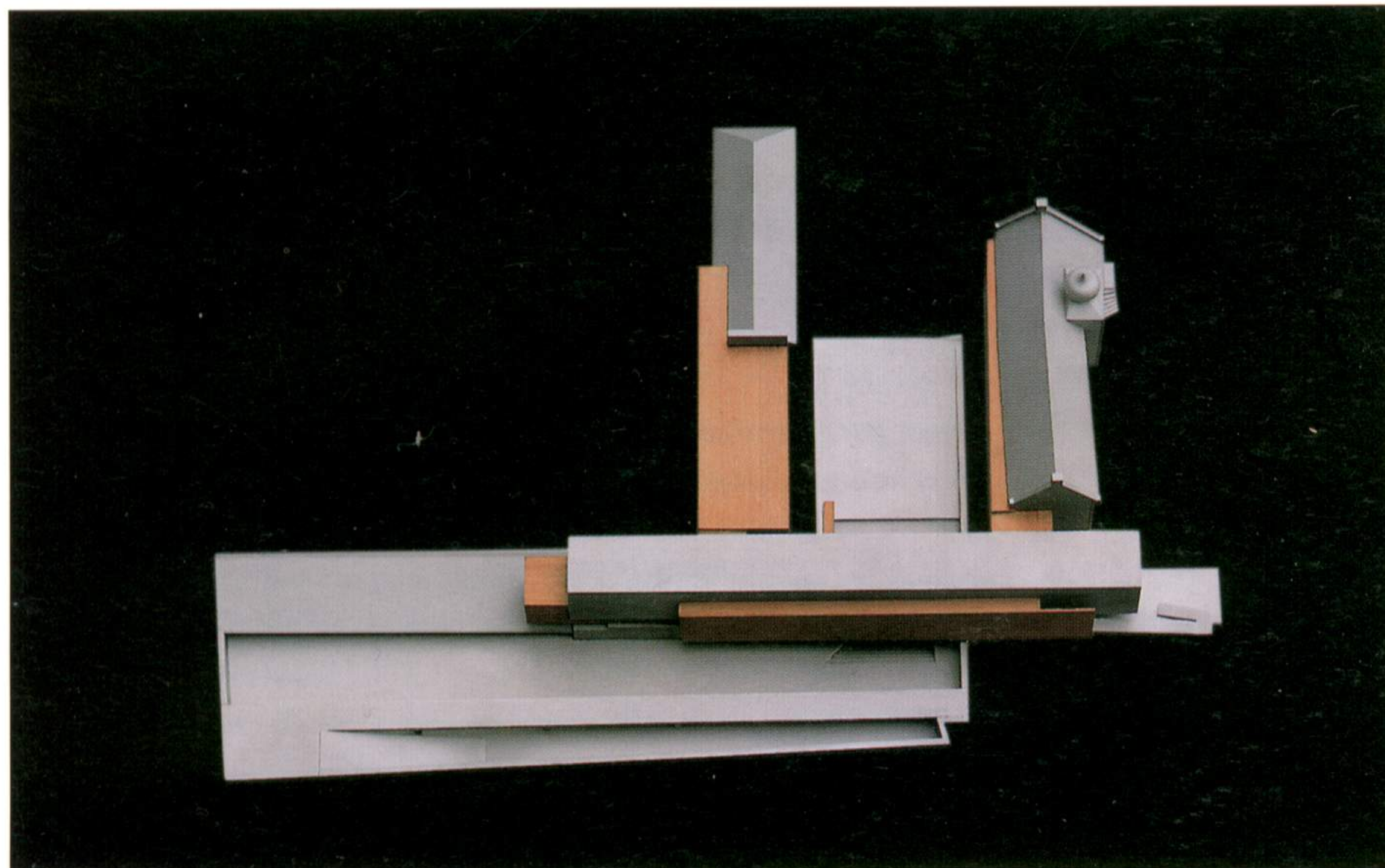
Talk to Wiel Arets, however, and you come away with a quite different picture. Suddenly nothing is obvious. Theoretically, anything and everything may come up. You don't actually have a conversation, instead you listen to a recital that is liable to veer off in any number of directions. The architect continually switches the conversation to another track, starts to tell anecdotes, sketches with words. He draws on the situation —and not least himself— for inspiration. In this he is uncompromising. He has no time for affirmations or definitions; simply loses interest. As soon as you start naming things, Arets starts to query them. While he obviously has difficulty listening, the elaborate tales he tells show that he must spend a good deal of his time observing, receiving, assimilating. The conversation itself is one more quest for a creative moment. Or for new energy to maintain Arets's creative momentum. In other words, Arets is a man with a mission, but without a destination.

En la visita al edificio de la Sede de la Caja de Pensiones AZL en Heerlen, Arets, sabiendo que yo preferiría visitar su edificio en silencio, sin explicaciones constantes de cada uno de los detalles, me permite pasear por mi cuenta, mientras él habla con el director sobre posibles trabajos posteriores. Una conversación que requiere de su total atención. Sin embargo, de la forma en que Arets se ha situado en la sala de reuniones —una sala que está suspendida sobre la escalera de la entrada principal, arrojando sombra sobre cualquier visitante que suba las escaleras, mientras que a su vez disfruta de la brillante franja de luz que le proporciona un hueco horizontal— el arquitecto puede seguirme con la mirada por el profundo vestíbulo de entrada.

Su mirada guía la mía.

I am visiting the AZL Pensionfund Headquarters building in Heerlen. Knowing that I would prefer to tour this architectural work in silence, without instant explanations of every detail, Arets allows me to wander around on my own while he talks to the director about possible follow-up assignments. An important talk and one that will receive his full attention. Yet the way Arets has positioned himself in the conference room —a room that hovers above the stair to the main entrance, casting a shadow over every visitor who climbs the stair while itself basking in the bright sliver of light provided by a strip window— means that the architect can follow me with his eyes deep into the reception hall.

His gaze guides my gaze.



Sede de la Caja de Pensiones AZL
AZL Pensionfund Headquarters
Heerlen, The Netherlands, 1990/1995

A la izquierda / On the left:
Comisaría de Policía de Vaals
Police Station in Vaals
The Netherlands, 1993/1995

Photos: Hisao Suzuki

Por supuesto que ésta es la paranoia del crítico que se pregunta por qué le resulta tan difícil evaluar este edificio. Pero es también una paranoia que es específica de esta arquitectura, una arquitectura que para el visitante es lo que una cámara de vigilancia a un objeto sospechoso. La arquitectura de Arets está diseñada para sospechosos. Y dado que vivimos en una época en que todo el mundo es sospechoso en potencia, precisamente apela a los sentimientos mas apropiados. Todo el mundo es continuamente vigilado por su 'potencial'. Como criminal o vándalo en potencia, pero también como consumidor, como comprador. Hoy en día, en nuestra economía de servicio, cada adulto aparece en al menos 400 bancos de datos. Todo miembro de la sociedad urbana está registrado en millares de cintas de video que se guardan durante cierto periodo de tiempo por si necesitan ser examinadas más adelante. Todo comportamiento queda bajo un escrutinio continuo. No hay arquitectura en la actualidad que te haga mas consciente del hecho de que 'lo conocen todo sobre tí'. (Seguramente no es accidental el que Arets, hasta ahora, se haya especializado en farmacias, comisarías de policía y colegios, en villas y edificios de apartamentos, todos ellos con zonas erizadas de prohibiciones y códigos de conducta). Ya se sabe: figura y fondo. Literalmente.

Of course this is the paranoia of the critic who wonders why he finds it so difficult to evaluate this building. But it is also a paranoia that is specific to this architecture, an architecture that is to the visitor as a surveillance camera is to a suspicious subject. Arets's architecture is designed for suspects. And seeing that we live in a time when everybody is a potential suspect, it appeals to precisely the right sentiments. Everybody is continually being screened for his or her 'potential'. As a potential criminal or vandal, but also as a consumer, a buyer. By now every adult in our service economy features in at least 400 data banks. Every member of urban society is registered on thousands of video tapes that are kept for a certain period of time in case they need to be examined later on. All behaviour is under continuous scrutiny. No present-day architecture makes you more aware of the fact that 'they know all about you'. (It is probably no accident that Arets has hitherto specialized in pharmacies, police stations and schools, as well as villas and apartment blocks— zones bristling with prohibitions and behavioural codes.) They know all: figure; and ground. Literally.

El lector se habrá dado cuenta de que he empezado a teorizar. Desde Blaise Pascal sabemos que hay dos tipos de teoría: una que intenta encontrar la explicación de las cosas, y otra que intenta formular los problemas de manera clara. Una que extrae las diferencias, y otra que se empeña en dinamitar las diferencias existentes. Ambas consideraciones implican pruebas, tanteos; por tanto, hacen del 'ensayo' el género teórico por excelencia. Un ensayo es el medio más puro para explorar lo que no nos es familiar, para enfrentar el problema de una realidad desconcertante. Pero el ensayo no es terreno exclusivo de la escritura. Una película, una interpretación de danza, incluso una sonata al piano, pueden ser ensayo. Y, por supuesto, un edificio. Casi toda la gran arquitectura del pasado, que ahora forma parte del canon, empezó siendo un ensayo sobre el entendimiento. Pero, sobretodo, el arte se revela en el ensayo; y el ensayo en el arte. Todo lo que nos brinda consuelo, salvación, perturbación, encantamiento, tentación, transcendencia, o cualquier otro tipo de transgresión, comenzó como un experimento. De ahí que, en principio, toda obra de arte tenga un componente teórico. Incluso no dudaría en afirmar que tan pronto como un 'ensayo' se convierte en arte, la estéril distinción dialéctica entre teoría y práctica cesa de prevalecer. El arte no necesita la dialéctica. Nunca la ha necesitado —por el contrario, cuando la dialéctica ha tenido las de ganar, el arte lo ha pasado peor—. Los ensayos necesitan ayudantes, no inquisidores. Este artículo tiene la intención de ponerse no *contra* la obra de Arets, sino *con* ella. Es un ensayo sobre el Gran Ensayo de Arets. Un *Unzeitgemäse Betrachtung*.

Y al contrario que la mayoría de la crítica escrita sobre Arets, lo que intentaré definir es el motivo más profundo de su arquitectura. Mi sugerencia para un denominador común en la arquitectura de Arets es el *arcaísmo* —el término está tomado del libro 'The Invisible in Architecture' en el que colaboré en 1994—. E incluso si este trabajo se relativiza y circunscribe desde todos lados, como en realidad está pasando, está bien saber qué es exactamente lo que es tan 'fuerte' que necesita de tantas palabras para ser mostrado como 'débil'.

El arcaísmo viene a ser un deseo de los *jenseits*, un más allá, un campo mítico independiente de nuestra super-consciente cultura contemporánea. Aunque los primeros principios de la existencia se han convertido en linguísticos por definición, y aunque esto nos conduce de manera inevitable a una representación más que a una encarnación de la simbiosis natural —por lo que la indiferencia cerebral del hombre moderno es completamente aplicable en este caso— se puede sin duda hablar de un 'retorno': en este caso, al objeto verdadero, a lo auténtico, a la fenomenología del espacio y la materia.

El arcaísmo aspira a moverse más allá de la dialéctica moderna entre la forma y el contenido. Más allá de la anunciada sustancia y de la profundidad impuesta, que son su único legado. La arquitectura arcaica se puede sentir, se puede apreciar con el ojo. El arcaísmo representa lo inconsciente. La arquitectura correspondiente no trabaja a un nivel cerebral, discursivo, cognoscitivo, logocéntrico, racional o intencionado, sino que tiende hacia un nivel orgánico, fenomenológico, simbiótico y holístico que no siempre se presta a un tratamiento discursivo. (¡Excepto en su propia teoría!). Desea derrotar a la consciencia, que nos ha convertido en fríos y remotos calculistas, y favorecer una situación más primaria. En cierto sentido esta arquitectura está ligada de manera inequívoca al erotismo, porque busca una descarga casi orgásmica en el transcurso del contacto con el objeto amado.

Mientras que una interpretación freudiana podría caracterizar el arcaísmo como 'libidinoso', una interpretación neurológica tendería más hacia el tronco cerebral, hacia la base reptil de

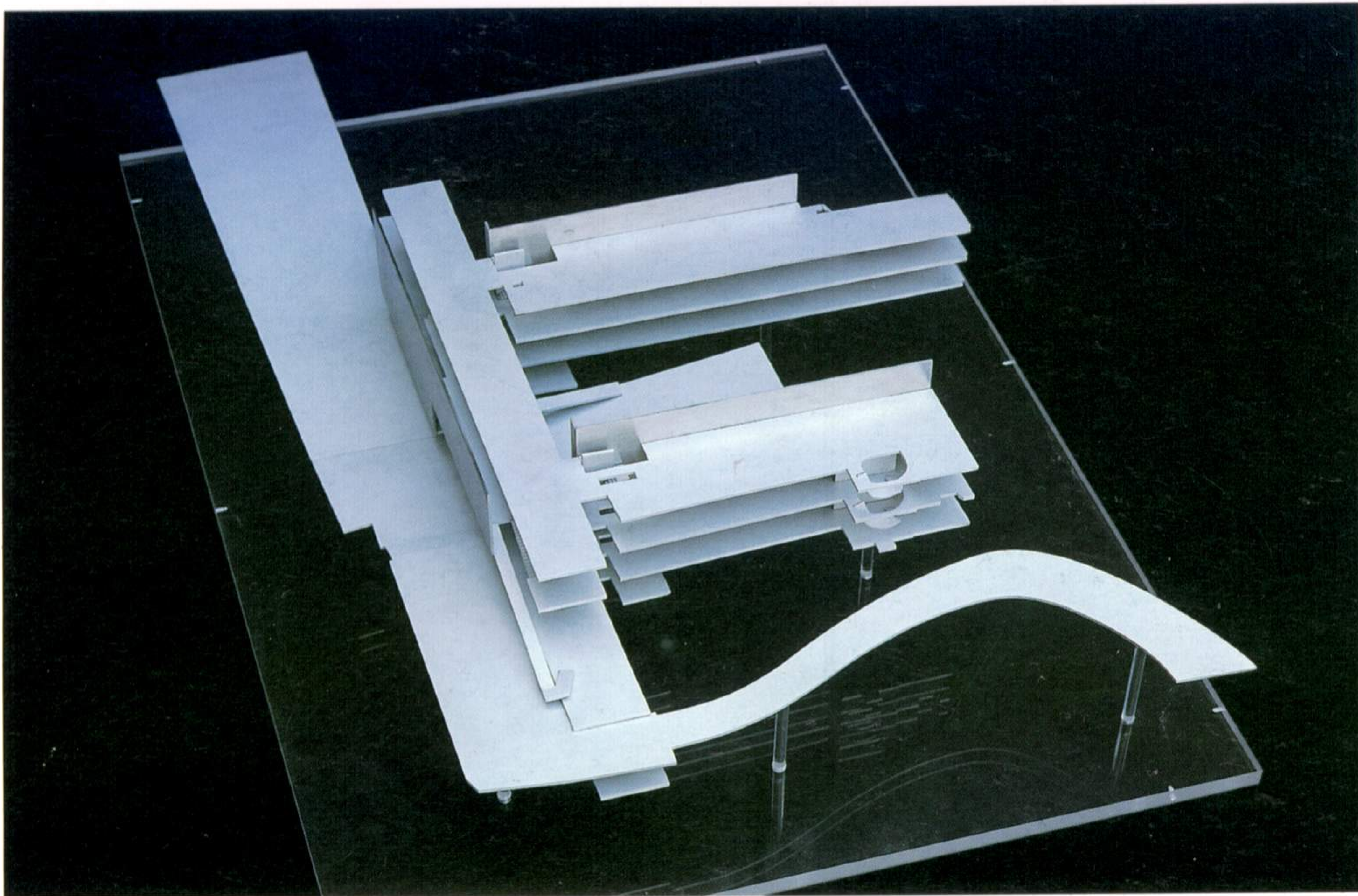
The reader will have gathered that I have started to theorize. We have known ever since Blaise Pascal that there are two kinds of theory: one that tries to find explanations and one that tries to formulate problems clearly. One that draws distinctions and one that is bent on undermining existing distinctions. Both kinds of consideration involve trial, endeavour, thereby making the 'essay' the theoretical genre par excellence. An essay is the purest medium for exploring the unfamiliar, for coming to grips with a bewildering reality. Nor is the essay the exclusive preserve of writing. A film, a dance performance, even a piano sonata can be an essay. And, of course, a building. Nearly all the great architecture of the past, now part of the canon, began as an *essay* in understanding. What is more, the art is revealed in the essay; the essay in the art. Everything that brings us consolation, salvation, perturbation, enchantment, temptation, transcendence or whatever transgression began as an experiment. Thus in principle every work of art has a theoretical component. I would even go so far as to claim that as soon as an 'essay' becomes art, the sterile dialectical distinction between theory and practice ceases to obtain. Art has no need of dialectic. Never has had. (Conversely, where dialectic gains the upper hand, art is in for a hard time.) Essays need assistants, not inquisitors. This article is intended to stand not *against* Arets's oeuvre but *with* it. It's an essay about the Grand Essay of Arets. An *Unzeitgemässe Betrachtung*.

Here, in contrast to most of the existing Arets criticism, I will try to define an inner motivation for this architecture. My suggestion for a common denominator of Arets's architecture is *archaism*. The term is taken from 'The Invisible in Architecture', a book I co-authored in 1994 (Academy, London). And even if this seminal work is relativized and circumscribed from every side, as indeed is happening, it is good to know what exactly it is that is so 'strong' that it must be rendered 'weak' with so many words.

Archaism amounts to a longing for a *jenseits*, a beyond, a mythical domain independent of our super-conscious contemporary culture. Although the first principles of existence have by definition become linguistic, and although this inevitably leads to a representation rather than an embodiment of the natural symbiosis —so that the cerebral aloofness of modern man is fully applicable here —one can indeed speak of a going 'back': in this case to the true object, the authentic thing, the phenomenology of space and matter.

Archaism aspires to move beyond the modern dialectic between form and content. Beyond the proclaimed substance and imposed profundity that is its only legacy. We detect an aversion to 'design as addition'. Archaistic architecture can be felt, felt with the eye. Archaism represents the unconscious. The corresponding architecture does not work on a cerebral, discursive, cognitive, logocentric, rational and purposive level but tends towards the organic, phenomenological, symbiotic and holistic level that does not always lend itself to discursive treatment. (Except in the theory about it!) It wants to surrender the consciousness that has turned us into remote and cold calculators, in favour of a primal state. In a certain sense this architecture is unmistakably tinged with eroticism because it strives for an almost orgasmic release during contact with the object of love.

While a Freudian interpretation might characterize archaism as 'libidinal', a neurological interpretation would tend more towards the brainstem, the reptilian base of our brain. Archaism appeals to



Sede de la Caja de Pensiones AZL
AZL Pensionfund Headquarters
Heerlen, The Netherlands, 1990/1995

Photo: Hisao Suzuki

nuestro cerebro, hacia el lugar donde se encuentran los instintos, o, para ser más generosos, al sistema límbico, donde habitan las emociones. Su arquitectura es la del *homo faber*. Por ello se focaliza en las cosas sólidas, las piedras angulares, el centro de la cosmología. El método equivale a un retorno a la *cosa*, al uso del *referente*, al *fundamento* en lo que se basa todo lo demás. En una palabra, nos conduce a la realidad.

Creo que la obra de Wiel Arets es un ejemplo fundamental de arcaísmo. Hay que visitar los edificios de Arets, todos ellos ejemplos de una arquitectura realista en el sentido literal de la palabra. *Universalia sunt realia*. Nos hacen darnos cuenta de que hay una realidad; de que a pesar de todo el relativismo que concierne a nuestra habilidad para conocer la verdad, hay un nivel de percepción que hace que el relativismo se convierta en un ejercicio académico. La arquitectura de Arets está presente de manera tan enfática que convierte rápidamente al visitante en un 'usuario asiduo'. Es una arquitectura que provoca un intenso compromiso.

¿Cómo se produce esto? Desde luego no apelando de manera cerebral al conocimiento o a los prejuicios. No es una arquitectura que pueda ser descifrada en virtud de un número de signos. Tampoco tiene que ver con la semiótica. No se presta a juegos de reconocimiento: dependiendo del caso, o la conoces o no. A pesar de la abundancia de literaturas sobre esta obra, nada supera a la experiencia de primera mano. (Cualquiera que haya aceptado la arquitectura de todo corazón en las regiones más profundas de su existencia, se inclina a encontrar realmente tediosas las explicaciones intelectuales). Sin duda inspiran resentimiento. Menos mal que al menos el arquitecto no elige el explotarlo; al contrario, opta sin reservas por el discurso.

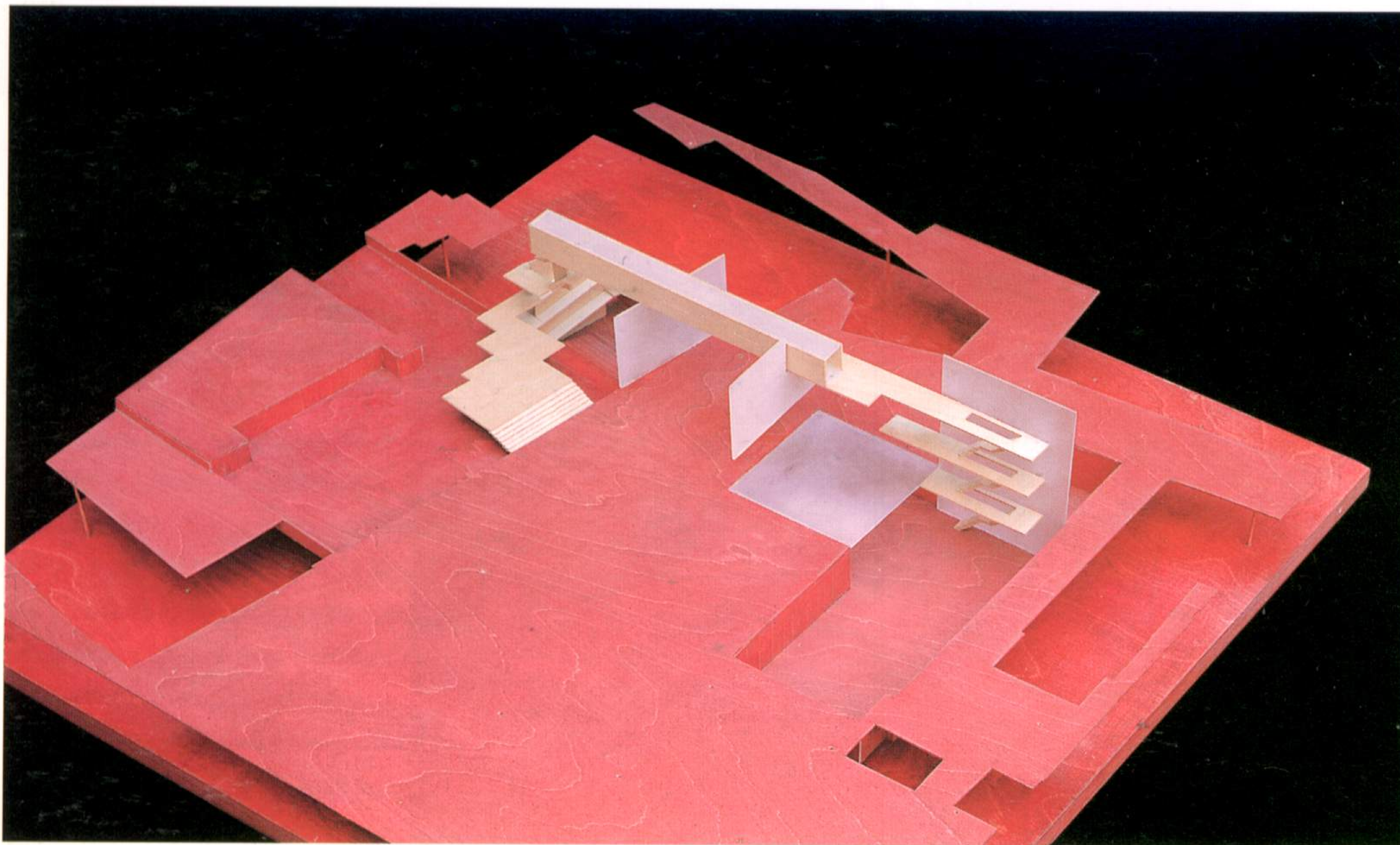
No es la comodidad lo que liga a la gente a los edificios de Arets; de hecho, están lejos de ser confortables. Su desnudo substancialismo tectónico le da a uno escalofríos. Esta arquitectura gana adeptos al atraerlos hacia un conjunto de posibilidades fenomenológicas que hacen a la gente consciente de su entorno a un nivel inferior al del pensamiento consciente. Un paseo a través de semejante edificio no es una experiencia social sino ritual. Y subliminal. Una arquitectura de austeridad cognoscitiva, una arquitectura que hay que sentir.

the brainstem, seat of the instincts, or, to be more generous, the limbic system, where the emotions dwell. Its architecture is that of *homo faber*. As such it focuses on a solid thing, the touchstone, centre of a cosmology. The method amounts to a return to the *thing*, the use of the *referent*, the *foundation* on which everything else is based. It leads, in a word, to reality.

I believe that the work of Wiel Arets is a primary example of archaïsm. You need to have visited Arets's buildings. They are all examples of a realistic architecture in the literal sense of the word. *Universalia sunt realia*. They make you realize that there is a reality, that despite all the relativism concerning our ability to know the truth, there is a level of perception that turns relativism into an academic exercise. Arets's architecture is so emphatically present that it promptly turns every visitor into a 'heavy user'. It is an architecture that elicits intense engagement.

How does it do this? Not by any cerebral appeal to knowledge or prejudices. It is not an architecture that can be deciphered by means of a number of signs. Semiotics is not what it is about. This architecture does not lend itself to games of recognition; you either know it or don't know it, as the case may be. Despite the wealth of secondary literature on this work, nothing beats first-hand experience. (Anyone who has wholeheartedly admitted an architecture to the deeper regions of their existence is inclined to find intellectual explanations profoundly tedious). Indeed, they inspire resentment. It is to the architect's credit that he does not choose to exploit this. On the contrary, he unreservedly opts for discourse.

It is not comfort that binds people to Arets's buildings. On the contrary, they are far from comfortable. Their stripped tectonic substantialism gives one the shivers. This architecture wins adherents by drawing on an array of phenomenological possibilities that make people aware of their surroundings at a level below conscious thought. A walk through such a building is not a social but a ritual experience. And subliminal. An architecture of cognitive austerity, an architecture you have to feel.



Academia de las Artes y Arquitectura
Academy for the Arts and Architecture
Maastricht, The Netherlands, 1989/1993

Photos: Hisao Suzuki

El mensaje se comunica por sí mismo, no es necesario el conocimiento de un lenguaje para entenderlo.

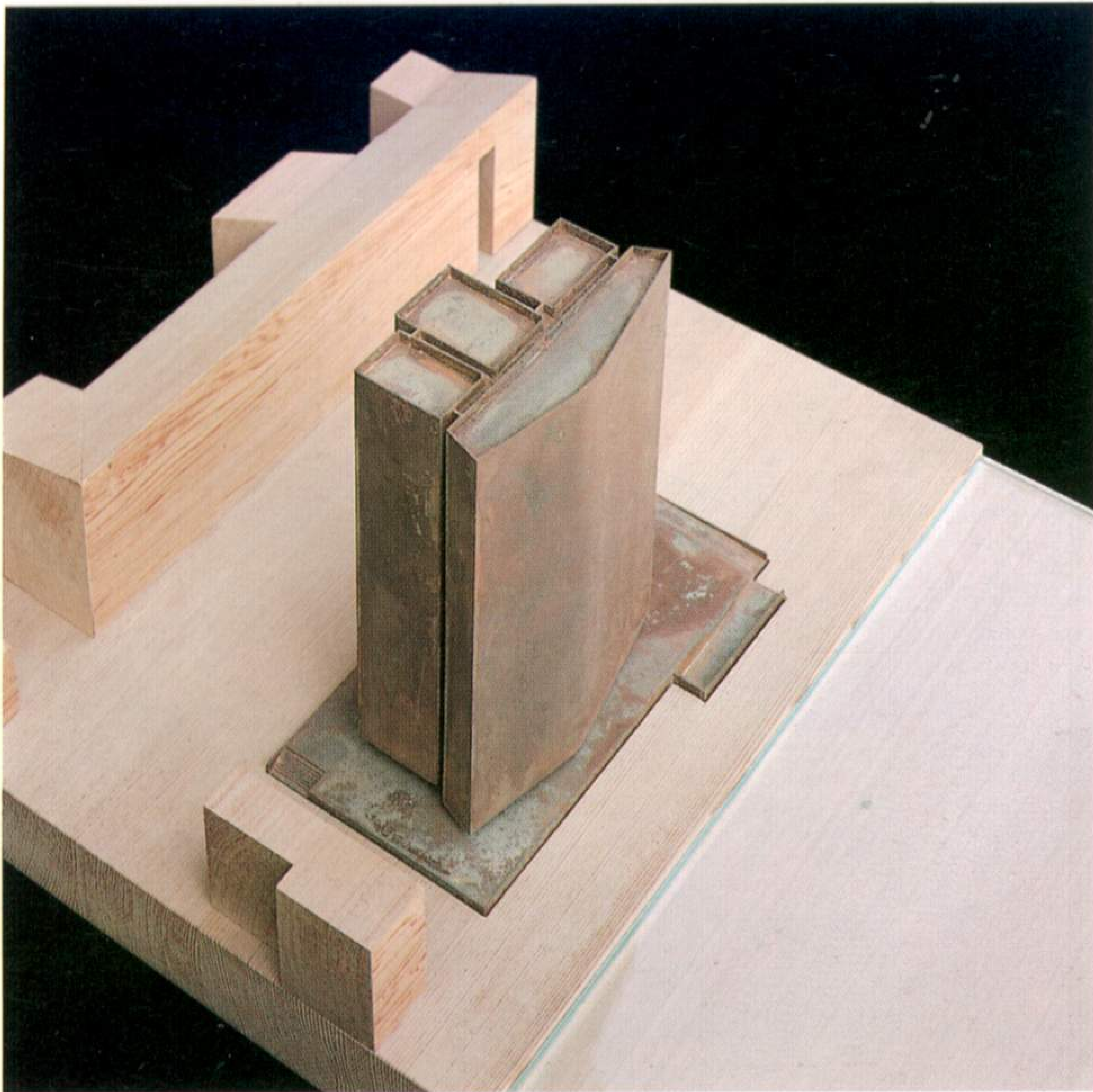
Los medios arquitectónicos para lograr este efecto son muchos y variados. La desnudez de materiales, de espacios; superficies dibujadas de tal forma que uno resbala o, mejor dicho, se tropieza, con esta escabrosidad. Manos y pies están constantemente sintiendo algo, una cierta rudeza. Variedad de materiales, incluso de temperatura, en las intersecciones del programa, en las esquinas y variaciones de altura, todo ello sirve para resaltar la experiencia del edificio. La llegada al lugar deseado se pospone, la experiencia del tiempo se muestra de forma consciente por medio de largas *promenades architecturales* que provocan en el visitante o en el usuario el sentimiento de que deben de acercarse al edificio con la debida prudencia. Un purificador *rite de passage*. Durante este acercamiento invariablemente uno se encuentra salvando más de una diferencia de altura y empleando más esfuerzo del estrictamente necesario. Uno siente no sólo el edificio y el paso del tiempo, sino su propio cuerpo. Te mueves a lo largo de rampas y escaleras, luchas por franquear pesadas puertas pivotantes. Mientras, tu mirada está siendo manipulada por innumerables vistas, grandes y pequeñas.

Panoramas de la ciudad o del paisaje, dramáticos cambios de escenarios, asombrosos claroscuros y magníficas perspectivas a lo largo del edificio, alternando con breves visiones de rápidos ángulos o huecos. Sensibles ajustes a la fábrica urbana o al relieve geológico se compensan con formas duras y con una geometría severa. Uno siente de pronto como si se hubiera extraviado en una película de De Sica, no en una de Hitchcock o de Fritz Lang. Son edificios que hacen que sus visitantes se conviertan en personajes dramáticos. El drama es siempre inminente. Los efectos surrealistas aceleran el proceso de alienación. Mucho gris, mucho negro, acero, madera, zinc, hormigón. Un misterio kafkiano, una inminente amenaza. A veces ves sombras, o quizás sean fantasmas detrás de paredes translúcidas o de pantallas perforadas. Cuando te encuentras a alguien, los saludos se enmudecen por la acústica apagada. Es ésta una arquitectura hermética: mientras que de manera incuestionable la sientes y la experimentas, al mismo tiempo permaneces a una respetuosa distancia. Contenida en su materialización, carismática en su manifestación.

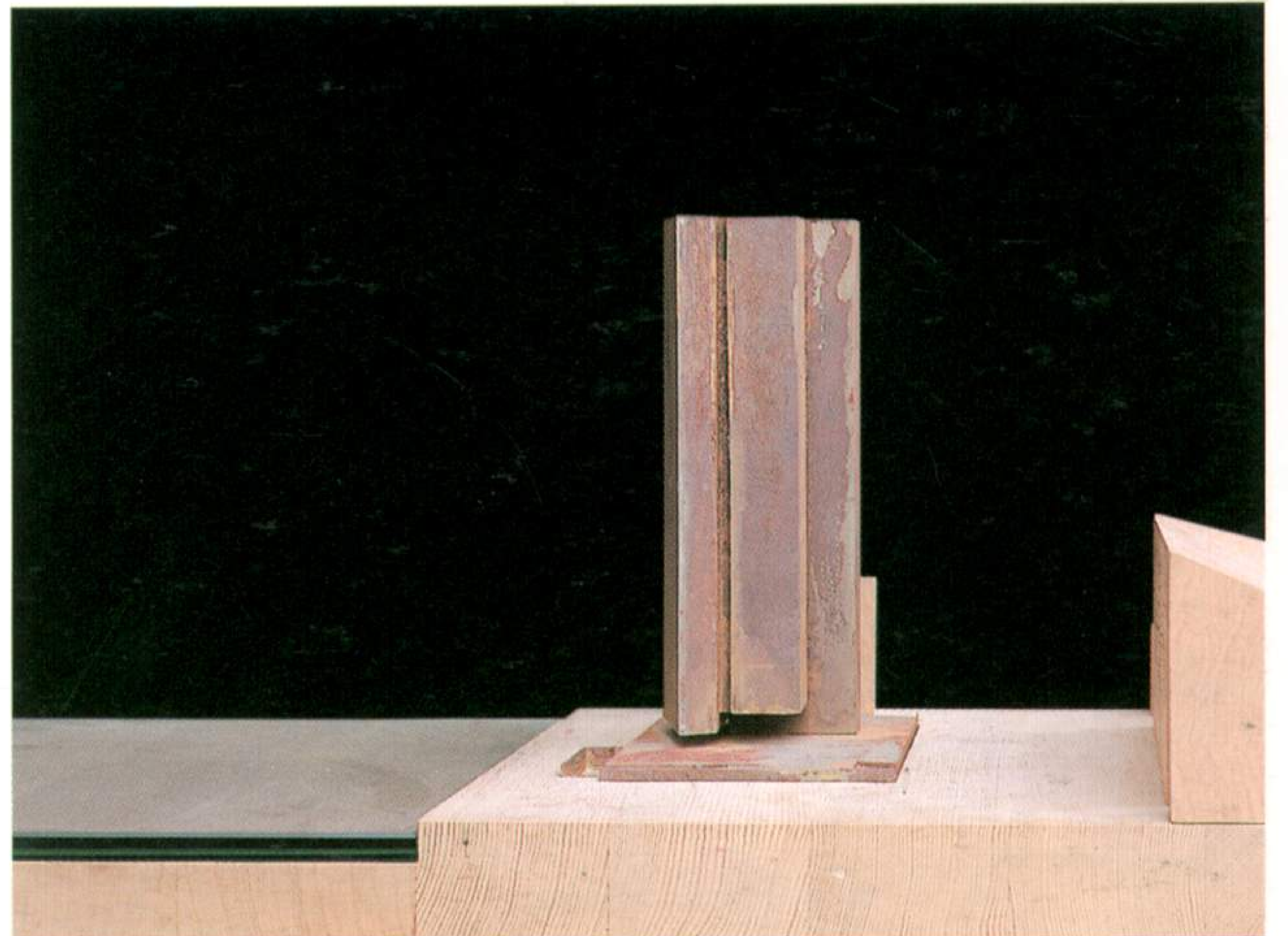
The message communicates itself, we do not need a language centre to understand it.

The architectural means by which a designer can achieve such an effect are many and varied. He can give his materials, his spaces, a certain bareness, render surfaces in such a way that you slip or rather trip over the unevenness. Your hands and your feet are constantly feeling something, a certain roughness. Variations in materials, even of temperature, at programmatic intersections, at corners, and variations in height, all serve to enhance the experience of the building. Arrival at a desired location is postponed, the experience of time rendered conscious by long *promenades architecturales* that cause the visitor or user to feel that they must approach the building with proper circumspection. A purifying *rite de passage*. During such an approach you invariably find yourself bridging more than one difference in height and expending more effort than is strictly necessary. You feel not just the building and the advance of time but also your own body. You move over stairs or ramps, you struggle to negotiate heavy pivoted doors. Meanwhile your gaze is being manipulated by countless vistas, large and small.

Panoramas of the town or the landscape, dramatic changes of scenery, stunning chiaroscuro and superb perspectives right through the building, alternate with brief glimpses of brisk ankles or balding pates. Sensitive adjustments to the urban fabric or the geological relief are counterbalanced by rock-hard forms and a forbidding geometry. You suddenly feel as if you have wandered into a film by De Sica, not Hitchcock, not Fritz Lang. These are buildings that turn visitors into dramatis personae. Drama is always imminent. Surrealistic effects hasten the process of alienation. A lot of grey, a lot of black, steel, wood, zinc, concrete. A Kafkaesque mystery, a looming menace. Sometimes you see shadows, or are they ghosts behind translucent walls or perforated screens? When you do encounter someone, greetings are muted by the subdued acoustics. This is hermetic architecture: while you unquestionably feel and experience it, you also remain at a respectful distance. Restrained in its materialization, charismatic in its manifestation.



Torre de Apartamentos en la Isla KNSM
Apartment Tower KNSM Island
Amsterdam, The Netherlands, 1990/1996



Mucha gente ha resaltado las supuestas afinidades entre esta arquitectura y el Movimiento Moderno Holandés. Nada podría estar más lejos de la verdad. La atmósfera que aquí se respira no puede ser reducida a un periodo o a un estilo arquitectónico. Si esta arquitectura se refiere a algo es sobre todo a la literatura o al cine.

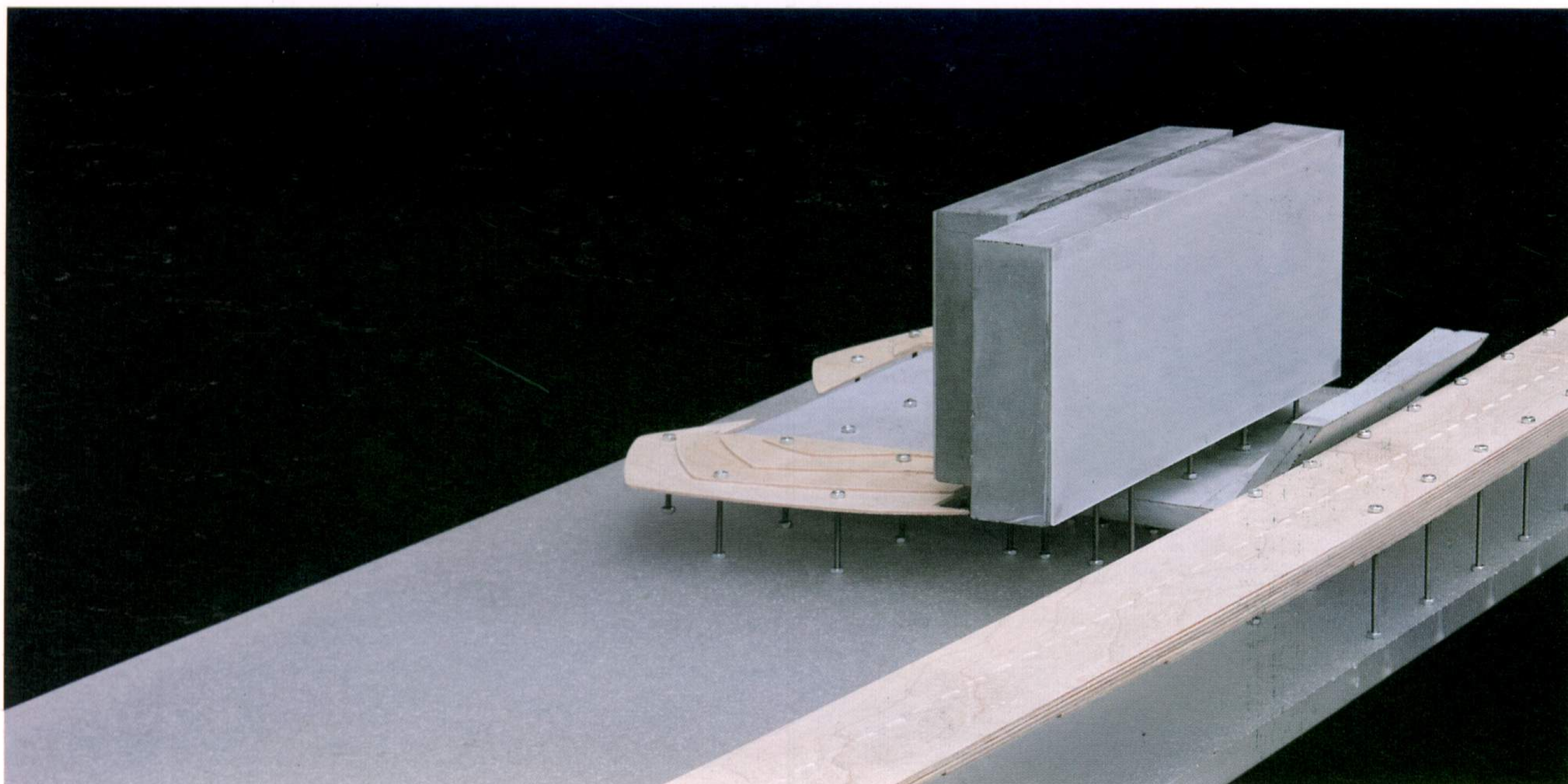
Basta. ¿No estoy siendo demasiado exagerado? Apenas. Lo anterior puede parecer un repertorio ideal-típico fenomenológico imaginario, pero todo está ahí, en la arquitectura de Arets. Y en las proporciones adecuadas. Su Torre de Apartamentos en la Isla KNSM en Amsterdam, con sus formas directas básicas y de fuertes contornos, sus fachadas de hormigón negras y rústicas, y sus apretadas filas de ventanas corridas, es una glorificación del edificio como objeto. Punto focal, piedra angular del diseño urbano y bloque de apartamentos funcional. Su edificio para las oficinas centrales de la Caja de Pensiones AZL en Heerlen tiene un nivel de integridad sin precedentes cuando hablamos de las cualidades antes mencionadas. Las tiene todas. Se puede pasear a través de él como si se tratara de un decorado de película o de un bunker. Dependiendo de tu maquillaje mental o social puedes ejercitarte de forma activa, o sufrir pasivamente un absoluto control. Su Comisaría de Policía de Vaals es ciertamente un microcosmos, que se experimenta de manera totalmente diferente dependiendo de si eres un visitante, un oficial, un sospechoso, o si solamente pasabas por allí. Con su magnífica entrada, sus sutiles trucos programáticos, su zonificación funcional, y el inesperado carácter acogedor de sus oficinas, es ciertamente inolvidable. Sus materiales básicos son una mezcla equilibrada de zinc, cedro, y hormigón armado. ¿Y qué se puede decir de los 20 Apartamentos para Personas Mayores en Maastricht? Las rejillas de acero perforado galvanizado a lo largo de las galerías de acceso proporcionan a los apartamentos una inesperada intimidad, y tamizan la luz del sol, mientras que dan al edificio en su conjunto una inaccesibilidad que radicaliza de manera brillante con el soporífero vecindario de los años sesenta.

Wiel Arets es un diseñador muy potente. Pero por muy sutiles que sean sus intervenciones, siempre proceden de los primeros principios de la arquitectura. Son tan básicos que no merece la pena someterlos a una crítica intelectual. No importa lo sofisticado que sea el modelo teórico que se utilice, la arquitectura permanece intacta.

Many people have pointed out supposed affinities between this architecture and Dutch Modernism. Nothing could be further from the truth. The atmospheres encountered here cannot be reduced to any architectural style period. If this architecture refers to anything, it is to world literature and world cinema.

Stop. Hasn't there been enough exaggeration? Scarcely. The above may seem to be an imaginary ideal-typical phenomenological repertoire, but it is all there in the Architecture of Arets. And in the right proportions. His Apartment Tower on KNSM Island in Amsterdam, with its straightforward basic forms and hard contours, its rustic, black concrete façades and its serried rows of strip windows, is a glorification of the building as thing. *Focal point*, urban design touchstone and functional apartment block. His head office building for the AZL Pensionfund in Heerlen is of an unprecedented completeness when it comes to the above-mentioned qualities. It has them all. You can walk through it as if through a film set or a bunker, as a pen-pusher, a colleague, an intruder, a magnate or as a prisoner under continuous observation. Depending on your mental and social make-up you can actively exercise or passively undergo absolute control. His Police Station in Vaals is a veritable microcosm, experienced in totally different ways by visitors, officers, suspects or mere passers-by. With its magnificent entrance, its subtle programmatic tricks, its functional zoning and the unexpected cosiness of its offices, it is truly unforgettable. Its basic materials are an amicable mixture of zinc, cedar and reinforced concrete. And what about the 20 Apartments for the Elderly in Maastricht? The galvanized, perforated steel grilles along the access galleries give the flats an unexpected intimacy and muted daylighting while giving the building as a whole an unapproachableness that brilliantly radicalizes the sleepy 1960s neighbourhood.

Wiel Arets is a very powerful designer. But however subtle his interventions may be, they always proceed from the first principles of architecture. They are so basic that there is little credit to be gained from submitting them to an intellectual critique. No matter what sophisticated theoretical models are let loose on it, the architecture remains untouched.



La arquitectura arcaica no necesita de una meditación muy extensa. Esto sería más apropiado para el tipo de crítica que lo que intenta es descubrir las intenciones del arquitecto. Una arquitectura con semejante repertorio fenomenológico está, por definición, más allá de las intenciones conscientes. Se apoya en logros que marginalizan y exceden toda intención concreta y contemporánea. Es tan decididamente supra-personal que cualquier intento de averiguar las intenciones de su trabajo podrían ser juzgadas casi como un acto anti arquitectónico vergonzoso. La obra de Arets no es una alusión metafórica a la historia de la arquitectura, es esa misma historia. Expresa esa historia de forma condensada y, por tanto, es también totalmente nueva.

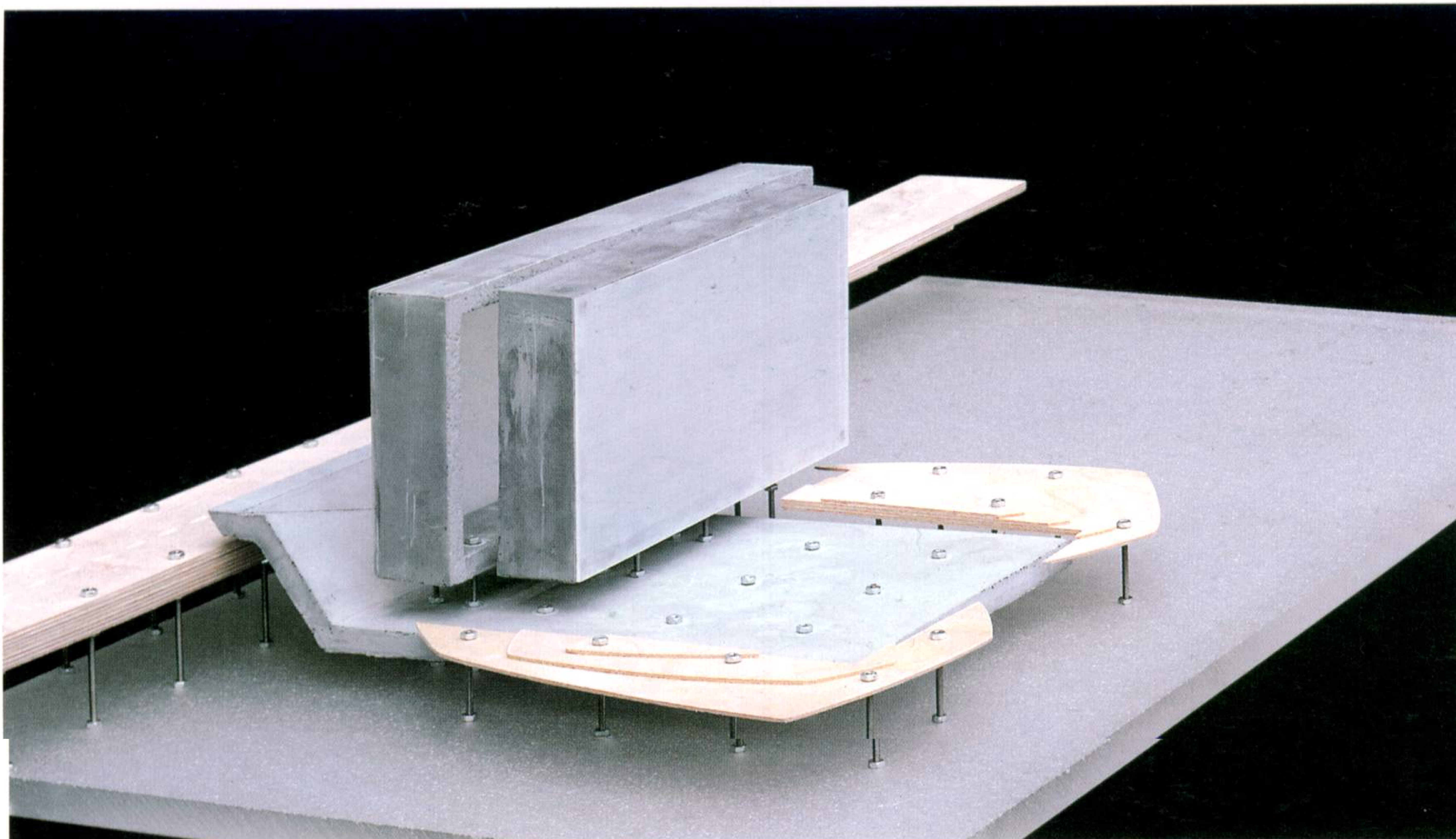
Filosóficamente, el mayor retroceso del arcaísmo es la proposición de retornar a las raíces y a la sensibilidad mítica, que en general se desentiende de todo el periodo intermedio entre el antes y el ahora. El pasado primitivo se trata de manera romántica. La relación entre individuos se sacrifica en aras de categorías supraculturales que el individuo experimenta en soledad. En el caso de Arets esta censura no es aplicable. Sabe mejor que nadie que el hermetismo requiere de un intérprete. Y él es sin duda su más importante exégeta. Por muy impenetrable a la mediación que parezca su arquitectura, Arets no hace otra cosa que mediar. Enseñando, dando conferencias, publicando. Desde hace años piensa en nuevas notas y apuntes intelectuales que poder incorporar a su trabajo. Durante años ha estado meticulosamente escenificando las presentaciones de sus proyectos. Para ser más precisos, y dado su naturaleza subliminal, es muy difícil darle una valoración *independiente* a esta arquitectura, y los esfuerzos del arquitecto sólo sirven para reforzar este efecto.

¿Quiénes son sus héroes intelectuales fuera de la arquitectura? Tenemos a Paul Valéry, poeta. Jean-Luc Godard, cineasta. Gilles Deleuze, filósofo. Y si se profundiza, gradualmente se pone en evidencia que Arets se deja influir por pensadores que han estudiado de modo especial los procesos de producción y significación. Por muy variado que sea su estilo, su retórica o su efecto sobre el público, todos tienen lo que podríamos llamar una visión barroca de la vida. Buscan pero no encuentran. Todos están decididos a evitar un significado fijo. "Lo que está terminado no está hecho", dijo Valéry. "No estoy interesado en hacer algo político, sino en hacer cosas políticamente", dice Godard.

Archaistic architecture has little need of cerebration. This applies even more to the type of critique that is intent on discovering the architect's intentions. An architecture with such an extensive phenomenological repertoire is by definition beyond conscious intentions. It rests on achievements that marginalize and surpass every concrete, contemporary intention. It is so decidedly supra-personal that any attempt to trace the work back to intentions could almost be deemed an embarrassingly anti-architectural act. Arets's work is not a metaphorical allusion to the history of architecture, it *is* that history. It embodies that history in a condensed form and as such it is also utterly new.

Philosophically, the greatest drawback of archaism is that the proposition to return to roots and to the mythical sensibility usually overlooks the whole intervening period between then and now. The primeval past is romanticized. The relationship between individuals is sacrificed to supra-cultural categories that the individual experiences in solitude. In the case of Arets this censure does not apply. He knows better than anyone that hermeticism requires its interpreter. And Arets himself is undoubtedly his most important exegetist. However impervious to mediation the architecture may look, the architect does nothing but mediate. By teaching, by lecturing, by publishing. For years now the architect has been thinking up new intellectual entries to his work. For years he has been meticulously stage-managing the presentation. To be more precise, given its subliminal nature, it is very difficult to furnish this architecture with an *independent* assessment and the architect's efforts serve only reinforce this effect.

Who are his intellectual heroes outside architecture? Well then, there is Paul Valéry, poet. Jean-Luc Godard, film-maker. Gilles Deleuze, philosopher. And if you consider these examples further, it gradually becomes clear that Arets is drawn to thinkers who have made a special study of the processes of production and signification. However varied their style, their rhetoric and their public effect, they all have what might be called a baroque outlook on life. They seek but do not find. They are all bent on avoiding a fixed meaning. 'What is finished is not made', as Valéry put it. 'I'm not interested in making something political but in doing things politically', said Godard.



Edificio de Oficinas Céramique
Céramique Office Building
Maastricht, The Netherlands, 1990/1995

Photos: Hisao Suzuki

Deleuze aboga por una estrategia del *Y*, de pluralidad: "el *Y* no es ni lo uno ni lo otro, está siempre entre los dos, es el límite. Las cosas suceden a lo largo de esta huella evanescente".

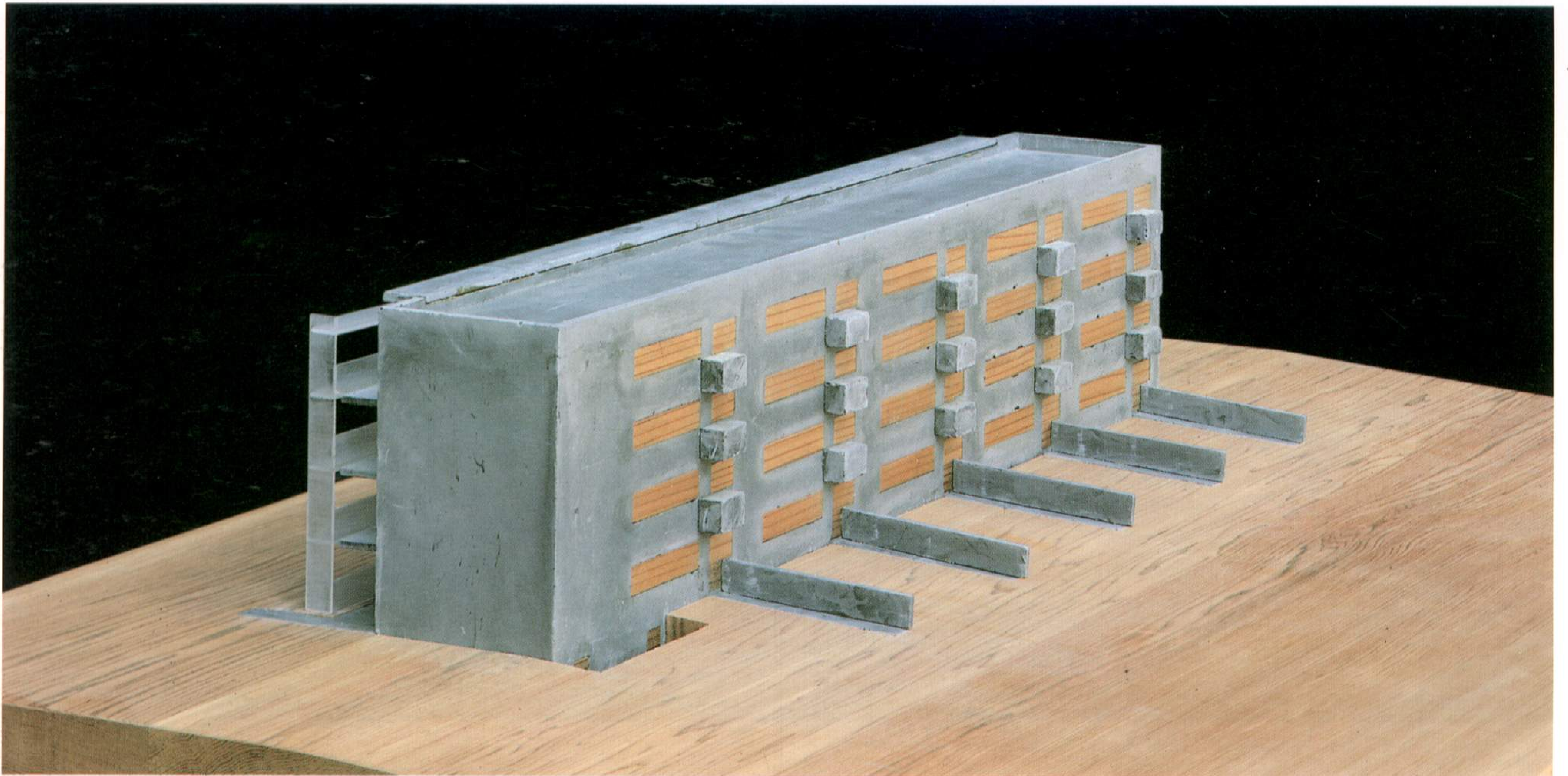
Son estas fuentes de inspiración vitalistas, pre-socráticas, barrocas, las que han puesto a la mayoría de los críticos de Arets sobre la pista errónea, precisamente donde el arquitecto quiere que estén. Es la estrategia perfecta para alguien cuya obra construida es responsable de avivar la sospecha de que aspira a ser el último gran ontologista de la arquitectura. El fundamentalismo de los edificios de Arets se equilibra gracias a la animada ciencia del *Llegar a Ser*. Aunque los edificios son indudablemente destinos, intelectualmente el arquitecto permanece en tránsito. Mientras que de la arquitectura puede decirse de manera certera, que es un tributo a Sócrates o Wittgenstein, Syberberg o Riefenstahl, San Agustín o San Juan de la Cruz, el arquitecto, por su forma de trabajar, representa las despreocupadas fuerzas de la vida. En los edificios de Arets uno a veces tiene la sensación de estar atrapado en el juego de sombras de la cueva de Platón; pero al conversar con la persona, la cueva revela el agradable aspecto de un jardín.

No existe condición mejor para un artista: la versatilidad es la garantía de la libertad artística. Pero hasta ahora, a los críticos les resulta confuso, especialménte si se encuentran dentro de la órbita del arquitecto como director del significado. La acogida de la obra de Wiel Arets muestra hasta qué punto el discurso teórico sobre arquitectura se ha enredado en sus propios tabúes. Este discurso —y en concreto en el mundo académico anglosajón—, está plagado de nociones esencialistas sobre los peligros del esencialismo. El pensamiento barroco y la forma barroca están llenos de convicciones clasicistas. El pragmatismo se venera como un dogma. La condición histórica de indeterminación fundamental, parece prevalecer al final de este milenio. No hace falta decir que esta situación tan paradójica no beneficia ni al lenguaje ni a la crítica tipo. Solo avanzan para retroceder. Cada declaración se hace entre paréntesis y sujeta a una calificación inmediata. Cualquier crítico que intente tomar una decisión valerosa y decir algo específico sobre una obra o un arquitecto, escucha una insistente voz interior que le dice que las decisiones valientes y las declaraciones específicas, en realidad, no tienen cabida en las actuales condiciones históricas de indecisión y complejidad.

Deleuze advocates a strategy of the And, of plurality: 'the And is neither the one, nor the other, it is always between the two, it is the boundary. It is along this vanishing trace that things happen'.

It is these vitalistic, pre-Socratic, baroque sources of inspiration that have set most of Arets's critics on the wrong track, precisely where the architect wants them. It is the perfect strategy for someone whose built work is liable to fuel the suspicion that he aspires to be the last great architectural ontologist. The fundamentalism of Arets's buildings is balanced by the lively science of Becoming. Although the buildings are undeniably destinations, intellectually the architect remains in transit. While the architecture can more accurately be called tributes to Socrates or Wittgenstein, Syberberg or Riefenstahl, Augustine or Juan de la Cruz, the architect represents, in his manner of work, the carefree life forces. In Arets's buildings one sometimes has the feeling of being caught in the shadow play in Plato's cave, but in conversation with the man himself the cave reveals a pleasure garden aspect.

For an artist there is no finer condition: versatility is a guarantee of artistic freedom. But for critics it has so far proven confusing, especially if they are within the architect's orbit as director of meaning. The reception of Wiel Arets's work shows just how far architectural theoretical discourse has become ensnared in its own taboos. This discourse, in particular in the English-speaking academic world, is riddled with essentialist notions about the dangers of essentialism. Baroque thinking and baroque form are preached with classicist conviction. Pragmatism is venerated as a dogma. The historical condition of fundamental indeterminacy prevailing at the end of this millennium must, it seems, be laid down by law. It goes without saying that this paradoxical situation benefits neither language nor the standard of criticism. They advance only to retreat. Every statement is parenthetical and subject to immediate qualification. Any critic who tries to take a brave decision and to say something specific about a work or an architect, hears a persistent inner voice telling him that brave decisions and specific statements really will not do in a historical condition of indecision and complexity.



Todo escritor que quiera ser él mismo tendrá que contentarse con dudas sobre el Ser. Lo extraño es que esto no nos lleve de manera automática hacia la vaguedad. Al contrario, de vez en cuando los críticos hablan con absoluta ligereza de lo holandés en Arets, de su actitud pragmática, incluso de la influencia de su pasado en Limburg. Lo cierto es que inmediatamente distraen estas aseveraciones mencionando su condición cosmopolita y su fundamentalismo arquitectónico. Al propio Arets no le preocupa esta ambivalencia. Alguien cuyo mayor deseo es ser llamado arquitecto, y que repetidamente demuestra ser uno de ellos, no está interesado en explicaciones o en interpretaciones, sino en crear oportunidades para poder pensar.

Las frecuentes referencias a la filosofía vitalista son inherentemente paradójicas. Hay siempre algo cómico en establecer como norma una manera no autoritaria de pensar. Pero la ambigüedad de la situación se hace todavía mas fascinante cuando consideramos el tipo de arquitectura que estamos aquí tratando. Mientras que casi todos los críticos procuran enterarse de las intenciones arquitectónicas de Arets, el arquitecto opta por una arquitectura que interfiere de una manera tan fuerte con el estado de ánimo del usuario y del visitante, que está más allá de toda intención personalista: una llamada al significado mítico, mucho más antiguo que cualquier discurso intencionado sobre la arquitectura. Pero como hemos perdido la inocencia para representar este mito de manera imparcial, este trabajo no es pura y simplemente arcaico. Como toda la arquitectura, ésta también es un *Ismo*. Ya no hay nada que pueda escapar de un sufijo o un prefijo, ni siquiera Arets. Ya no hay nada que hable por sí mismo. Esta es la trampa que la crítica, a la larga, tampoco puede evitar.

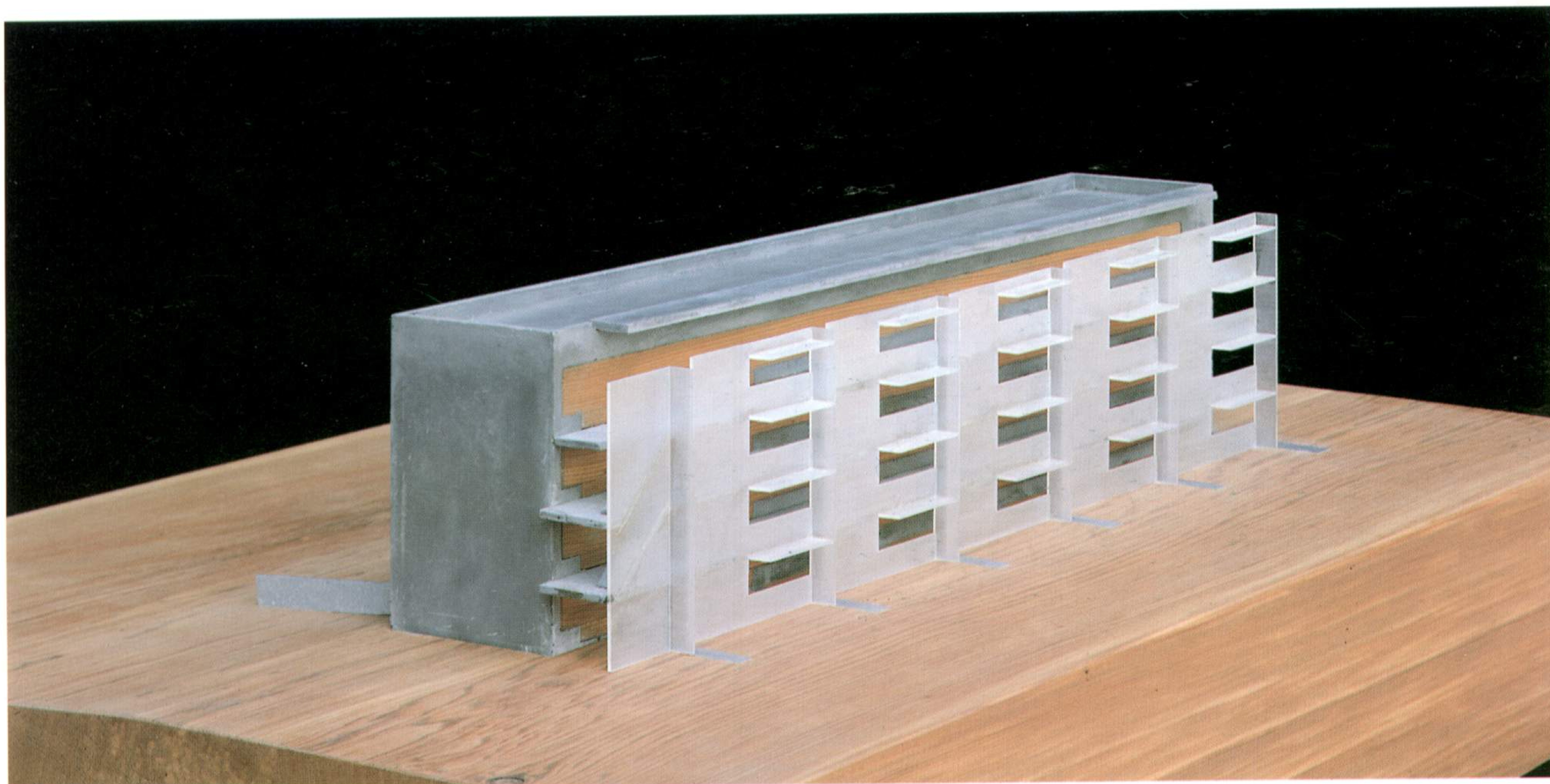
Esto nos hace preguntarnos por qué la arquitectura de Arets merece atención. ¿Es porque sirve como modelo?¿Se puede generalizar? Difícilmente. No sólo es improbable que se pudiera repetir la artesanía, la sutileza y el refinamiento, sino la propia naturaleza de esta arquitectura hace que la perspectiva de la imitación sea inoportuna. Sobre todo debe de permanecer única, ser absoluta excepción, un objeto de peregrinación. Es socialmente indeseable que todos los lugares tengan que ser tan silenciosos como requiere la arquitectura de Arets.

Every writer who wants to be him or herself has to contend with doubts about the Self. The odd thing is that this does not automatically lead to vagueness. On the contrary, now and then critics will blithely talk about Arets's Dutchness, his pragmatic attitude, even his Limburg background. The point is that they immediately parry such statements by also mentioning his cosmopolitanism and architectural fundamentalism. Arets himself is not bothered by such ambivalence. For someone whose foremost wish is to be called an architect, and who repeatedly demonstrates that he is one, there is no risk of one-sidedness for he is not interested in explanation or interpretation but in creating opportunities for thought.

The frequent references to vitalistic philosophy are inherently paradoxical. There is always something comical about raising an anti-authoritarian way of thinking to the status of norm. But the ambiguous situation becomes even more fascinating when we consider what kind of architectural work is really at stake here. While just about every critique tries to get a handle on Arets's intellectual intentions, the architect opts for an architecture that interferes so strongly with the user's and visitor's frame of mind that it is beyond all personalistic intention. It is an appeal to a mythical significance, far older than any intentionalistic discourse about architecture. But because we have lost the innocence to stage this myth impartially, this work is not archaic pure and simple. Like all architecture this, too, is an Ism. Nothing can escape a prefix or a suffix any more, not even Arets. Nothing speaks for itself any more. That is the trap that criticism, too, is ultimately powerless to avoid.

This brings us to the question of why Arets's architecture should merit worldwide attention. Is it because it serves as a model? Can it be generalized? Hardly. Not only is it unlikely that the craftsmanship, the subtlety and the refinement would be repeatable, but the very nature of this architecture makes the prospect of imitation unwelcome. It must above all remain unique, an absolute exception, an object of pilgrimage. It is socially undesirable that all places should be as silent as Arets's architecture requires.

Photos: Hisao Suzuki



¿Es quizá porque resulta tan inspiradora? Es cierto, esta arquitectura inspira una forma sólida de pensar, una búsqueda de detalles magníficos. Inspira fe en el potencial de la arquitectura como Diseño. Pero la razón más importante de este creciente interés es el respeto que infunde. No sólo respeto por la capacidad del arquitecto para hacer algo único. Es un respeto que provoca silencio, sumisión. La arquitectura tiene autoridad, es superior. Su retórica es tan 'profunda' que en el análisis final lo que demanda es, sobre todo, obediencia. La obediencia a sus propias leyes de percepción. Reconocer esta capacidad es quizás la contribución más importante que necesita esta obra en este momento. En la arquitectura arcaica diseñada por Arets a la larga siempre estás solo. Edificios que apelan a tu ser más profundo, que te proporcionan todo tipo de sensaciones, que te bombardean los sentidos, son edificios que presuponen la soledad mental. Por muy prolijos que sean considerados estos edificios, permanecen en contacto con una tradición monástica que no tiene edad. Por muy fuertemente enraizados que estén en un contexto urbano o intelectual, están destinados para almas eremíticas... Algún día, cuando finalmente pueda soportar la soledad, le pediré a Arets que me construya una casa. Cuando ya no necesite de ningún otro ser humano, disfrutaré volviendo a ella. Es cierto que la geometría, la tensión y el uso brutalista del material dan a su arquitectura la apariencia de una certeza categórica, pero al mismo tiempo, uno se sorprende por la muda timidez respecto a la pregunta vital: '¿Y ahora qué?' Esta arquitectura trata sobre el *ser*, no sobre el *hacer*, sobre un tiempo histórico como modalidad del ser, no como material histórico que pueda ser manejado al gusto de uno. Desde el punto de vista programático, los valores más duraderos de Arets son elementales, y éste puede ser el motivo por el que se encuentran tan cómodos en un medio tan atávico como ha sido siempre la arquitectura, en lo que se refiere a su calidad táctil. No tener que preguntarse por el futuro nunca más, ¡qué descanso!

Is it because it is so inspiring then? True, this architecture does inspire solid thinking, a search for superb details. It inspires faith in architecture's potential as Design. But the most important reason for the growing interest is the awe that this architecture instils. Not just awe for the architect's capacity to make something unique. It is an awe that commands silence, submission. The architecture has authority, is superior. Its rhetoric is so 'deep' that in the final analysis what it demands more than anything is obedience. Obedience to its own laws of perception. To acknowledge this capacity is perhaps the most important contribution this oeuvre now needs. In archaistic architecture such as that designed by Arets, you are always ultimately alone. Buildings that appeal to your innermost being, that furnish you with all manner of sensations, that bombard your senses, are buildings that presuppose mental solitude. However discursive these buildings may be considered to be, they remain in contact with a monastic tradition that is timeless. However firmly rooted they may be in an urban or intellectual context, they are intended for hermitic souls... Some day, when I can finally bear solitude, I shall ask Wiel Arets to build me a house. When I no longer need any other human being, I would really enjoy coming home to such a house. It is true that the geometry, the tautness and the brutalist use of material give this architecture an appearance of categorical certainty, but at the same time one is struck by a mute diffidence regarding the vital question: 'what next?' This architecture is about *being*, not about *doing*, about a-historical time as the modality of being, not as historical material to be bent to one's own will. From the programmatic point of view, Arets's lasting values are elementary ones, which may be why they are so much at home in the atavistic medium that architecture, in its tactile quality, has always been. Never again to have to ask about the future, what a relief that must be!

English translation from Dutch by Robyn de Jong-Dalziel

Ole Bouman es escritor y diseñador. Es co-autor de *Lo Invisible en Arquitectura* (Londres, Academy, 1994) y productor del proyecto multi-media *RealSpace in QuickTimes* (Milán, Rotterdam, 1996). Actualmente es director de la revista sobre arquitectura, ciudad y cultura visual *Archis*.

Ole Bouman is a writer, designer and curator. He is co-author of *The Invisible in Architecture* (London, Academy, 1994) and producer of multi-media project *RealSpace in QuickTimes* (Milano, Rotterdam, 1996). Currently he is editor-in-chief of *Archis*, magazine for architecture, city and visual culture.



obras y proyectos
works and projects

Academia de las Artes y Arquitectura de Maastricht
Maastricht Academy for the Arts and Architecture

67 Apartamentos en Tilburg
67 Apartments in Tilburg

20 Apartamentos para Personas Mayores
20 Apartments for the Elderly

Sede de la Caja de Pensiones AZL
AZL Pensionfund Headquarters

Edificio de Oficinas Céramique
Céramique Office Building

Torre de Apartamentos en la Isla KNSM
Apartment Tower KNSM-Island

Comisaría de Policía de Vaals
Police Station Vaals

Comisaría de Policía de Boxtel
Police Station Boxtel

Comisaría de Policía de Cuijk
Police Station Cuijk

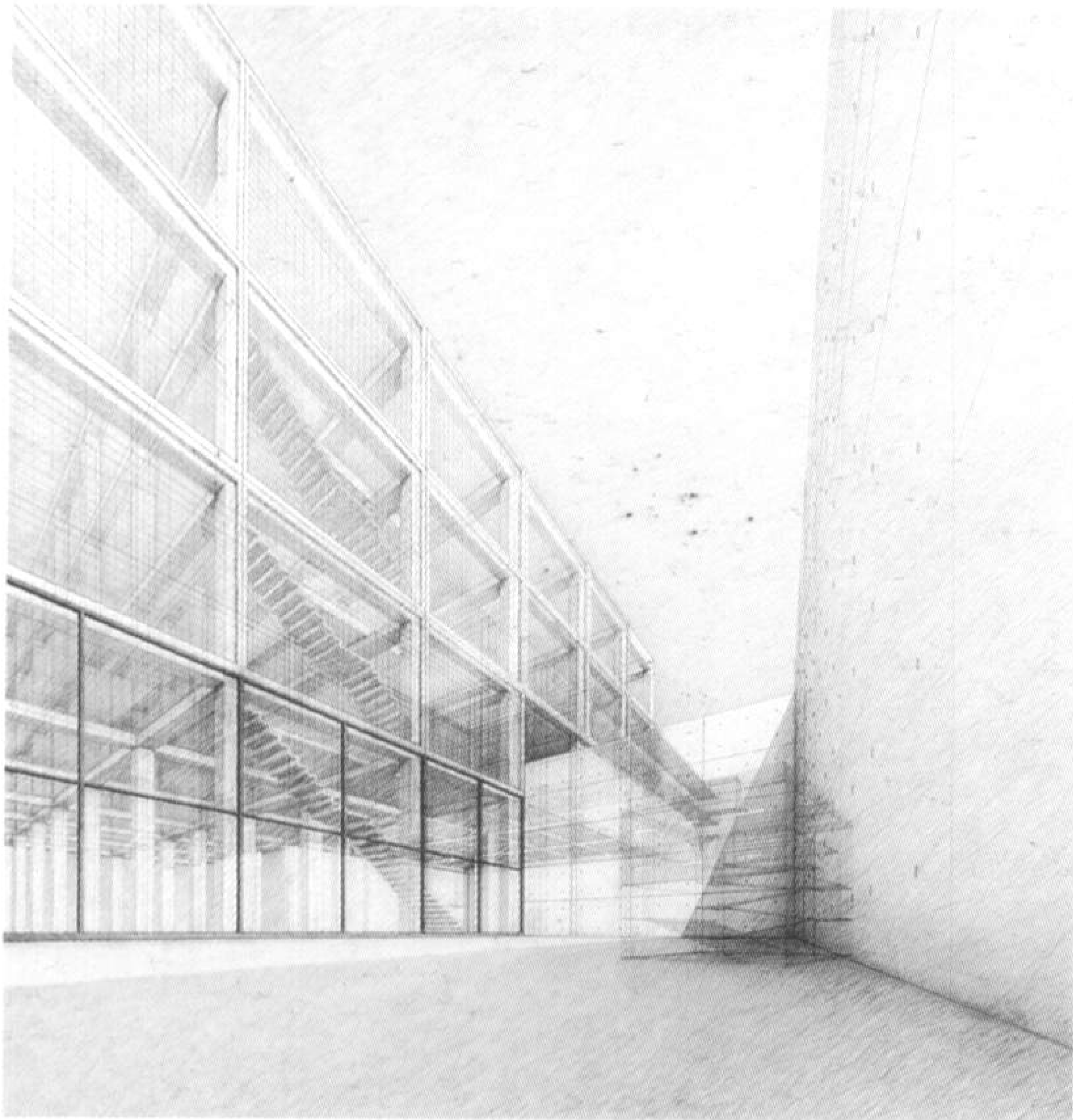
Sede de la Policía Local de South Limburg
Headquarters of the Regional Police for South Limburg

Viviendas PWS en St. Jacobstraat
PWS Housing St. Jacobstraat

Casa/Estudio Arets-Sijstermans
House/Studio Arets-Sijstermans

Villa Lohmann
The Body House

Villa Geurten
Villa Geurten





Maastricht, Holanda, 1989/1993

Academia de las Artes y Arquitectura de Maastricht

La ciudad de Maastricht, antigua urbe romana situada al borde del río Meuse cerca de la frontera con Alemania y Bélgica, tiene una estructura espacial medieval. Como resultado de nuestra intervención en esta parte histórica de la ciudad —una ciudad de barrios de pequeña escala, con edificios construidos en ladrillo y en piedra caliza—, se creó una nueva plaza en el casco antiguo, un lugar ahora conocido como Herdenkingsplein.

Llegando desde el Vrijthof, la plaza principal de Maastricht, el visitante camina tangencialmente al jardín de esculturas, atraviesa el pórtico bajo el edificio y pasa por encima de los talleres, con su techo de pavés, antes de acceder por la nueva plaza a la Academia.

El proyecto consistía en la ampliación del edificio existente de la Academia de las Artes, y su integración con la Academia de Arquitectura. La primera ampliación —que acoge las funciones de uso común: auditorio, biblioteca y bar— se realiza justo en la parte inmediatamente adyacente al antiguo edificio. Una rampa, que asciende desde el nivel del auditorio, une todos estos usos, terminando en el nivel superior en un puente peatonal, que atravesando las copas de los árboles, cruza sobre la nueva plaza, conectando la primera con la segunda ampliación. Es aquí, tras las fachadas de pavés, donde se sitúan los nuevos talleres de la Academia. Un jardín de esculturas ocupa el patio de luces que se excava en la planta inferior, a un nivel más bajo que la plaza.

El sistema de circulación es el protagonista del diseño, suscitando ocasiones para el encuentro entre los estudiantes en su discurrir a lo largo de la Academia. Los tabiques interiores de la ampliación se realizan con bastidores de acero enmarcando mamparas de vidrio.

El conjunto —los cuatro edificios existentes y los dos nuevos— sólo dispone de una única entrada —allí donde se encuentran las salas de conferencias más importantes— resultado de la intervención en el principal elemento existente.

Maastricht, The Netherlands, 1989/1993

Maastricht Academy for the Arts and Architecture

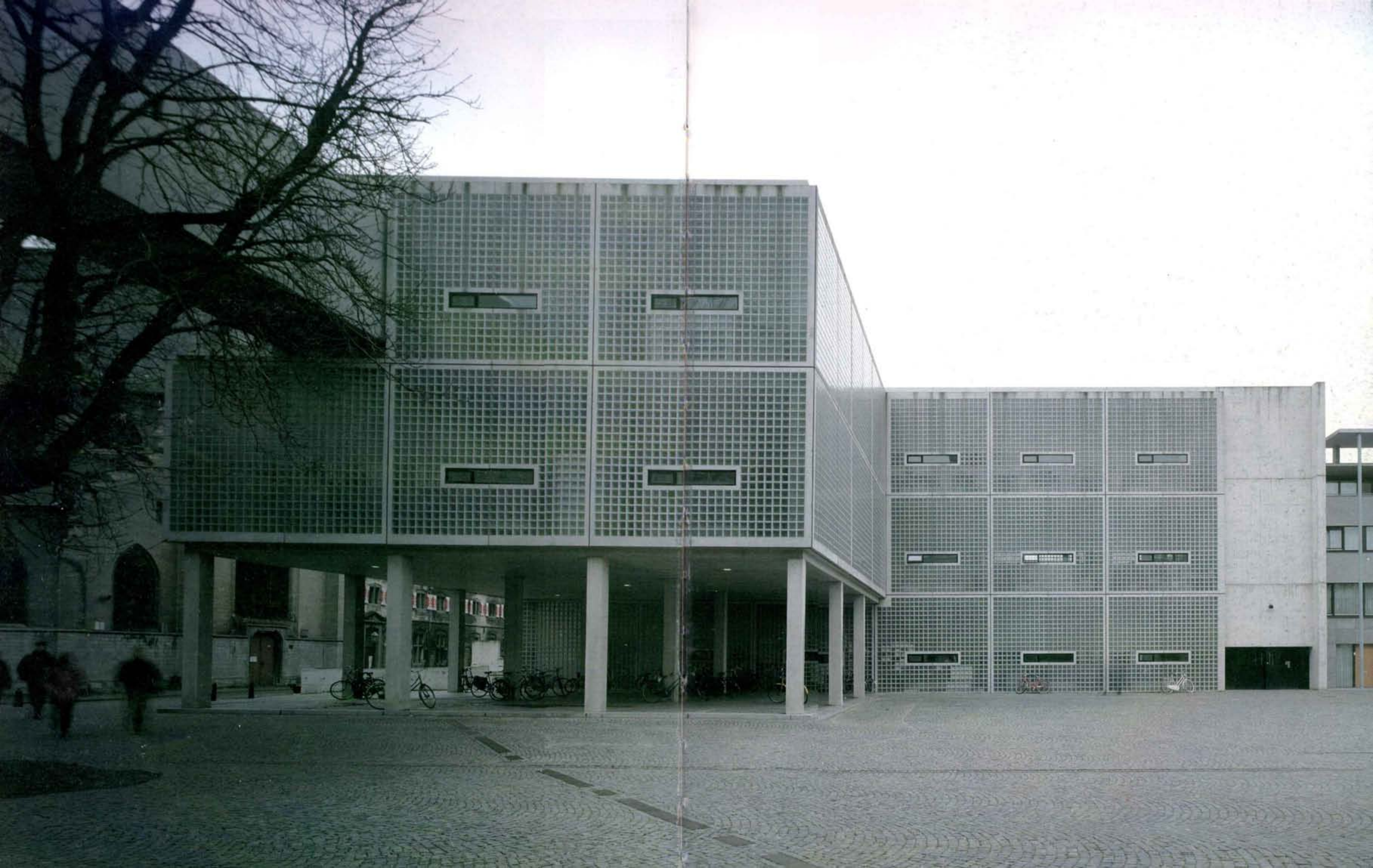
The city of Maastricht, a former Roman town on the Meuse River with a medieval spatial structure, is close to the border with Germany and Belgium. This project is in the historical part of the city, with its small-scale neighbourhoods constructed mainly in brick and limestone. We create a new square in an area of the city centre known as Herdenkingsplein. Arriving from the Vrijthof, the main town square, one passes the sculptural garden at a tangent and penetrates or cuts through the building over the workshop with its glass block ceiling to reach the new square.

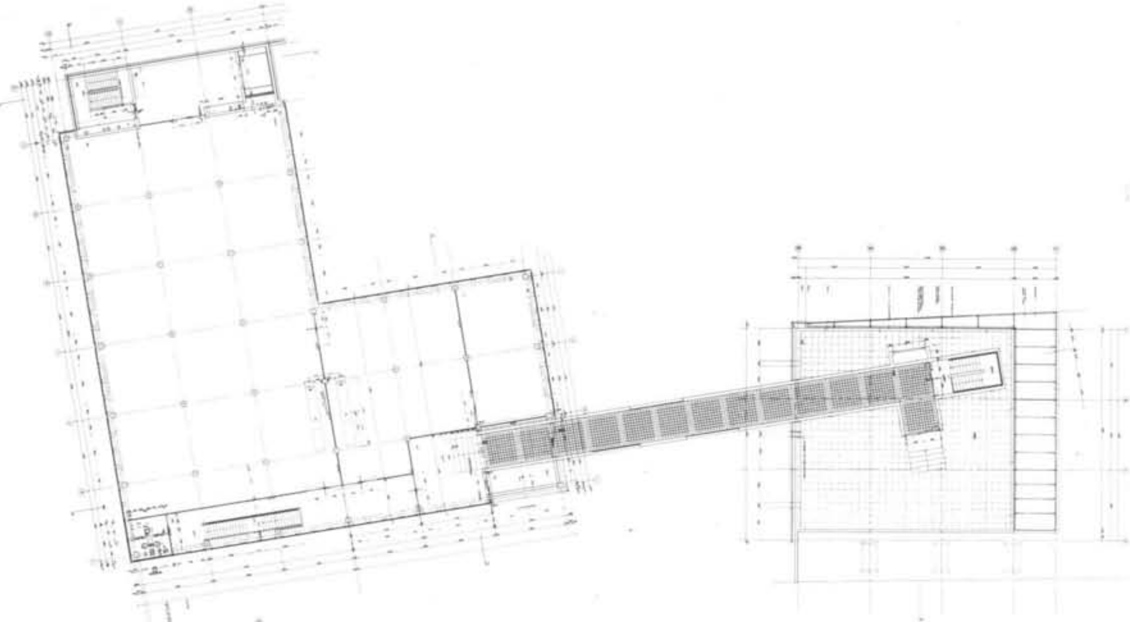
The project consists of extending the existing Academy of Arts, integrated with the Academy of Architecture. Adjacent to the old building is the first part of the extension containing common functions such as the auditorium, library and bar. The ramp connecting these functions arrives at the pedestrian bridge passing through the tree tops to span the site and link up with the second part of the extension. Situated here, behind facades of glass bricks, are the new workshops. A sculpture garden is located in the adjacent patio.

The circulation system dominates the design, providing the opportunity for interaction between students along their route through the building , in which all the inner walls are constructed as steel frames filled with glass.

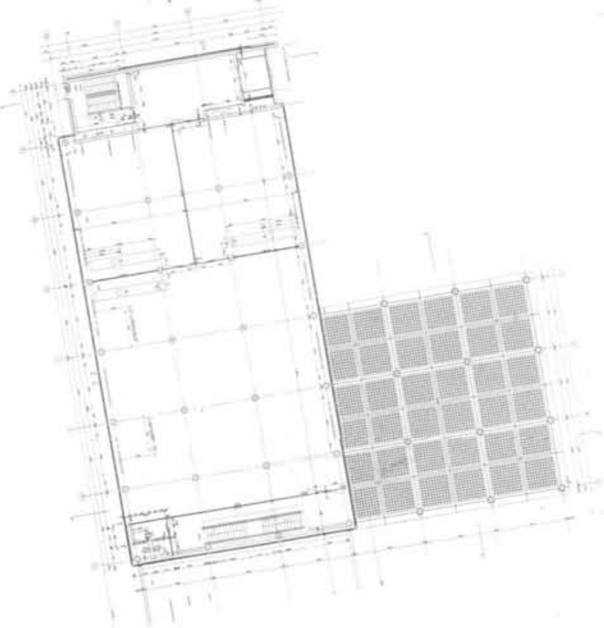
The total complex of four existing and two new buildings has only one entrance created by an intervention in the predominant existing element that houses the main lecture rooms.



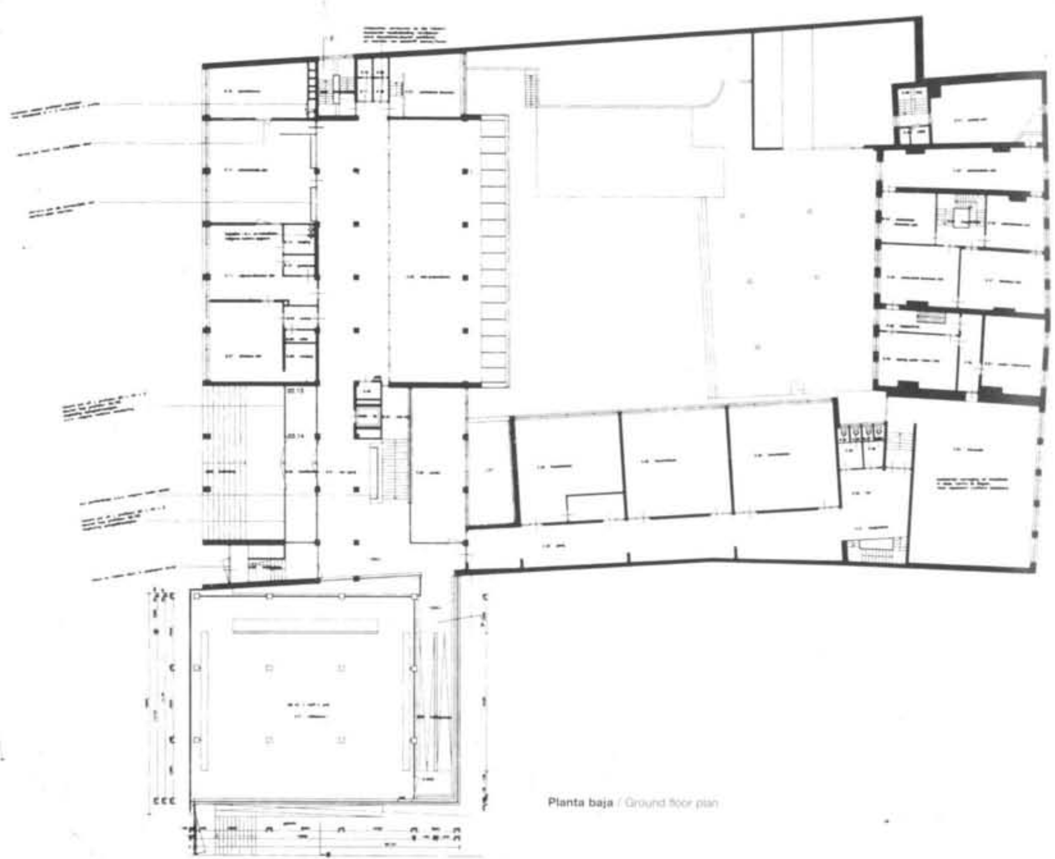




Planta segunda / Second floor plan

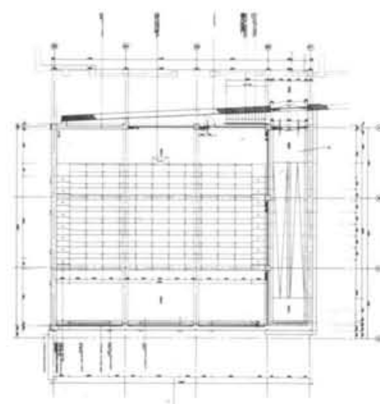


Planta primera / First floor plan

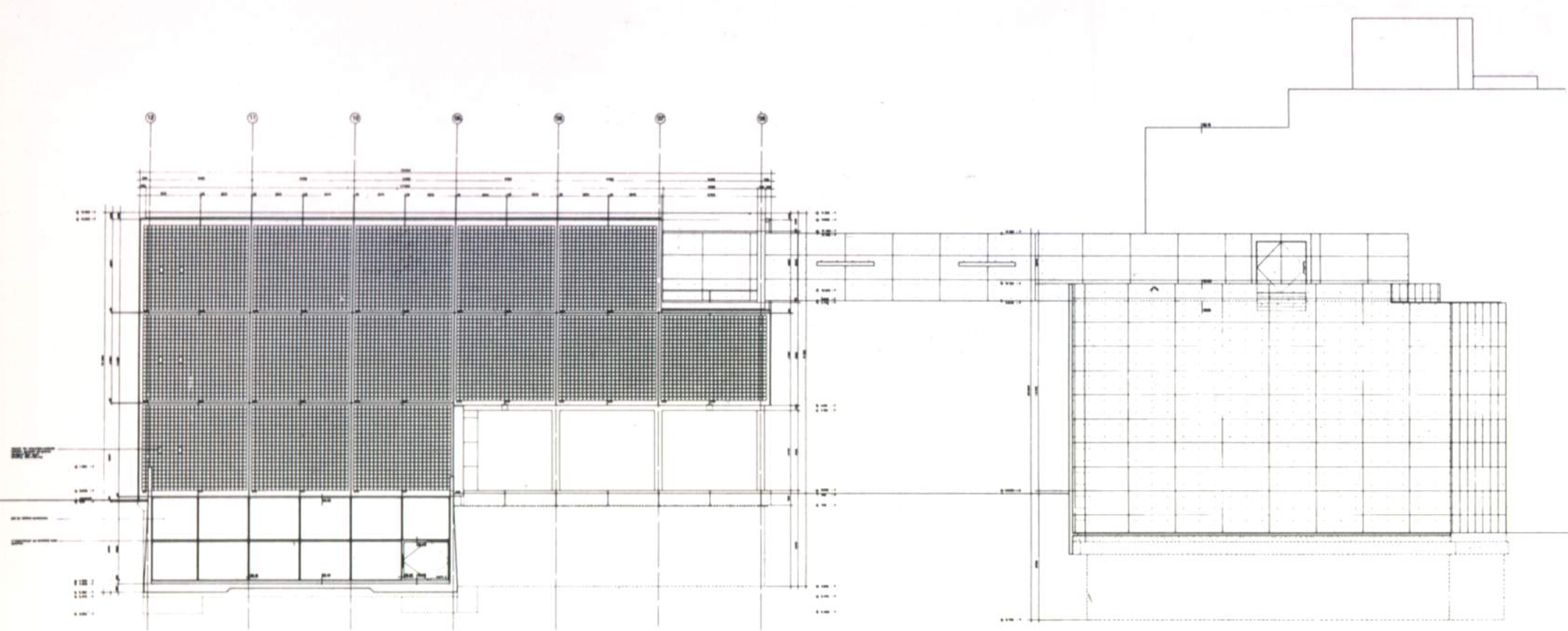


Planta baja / Ground floor plan

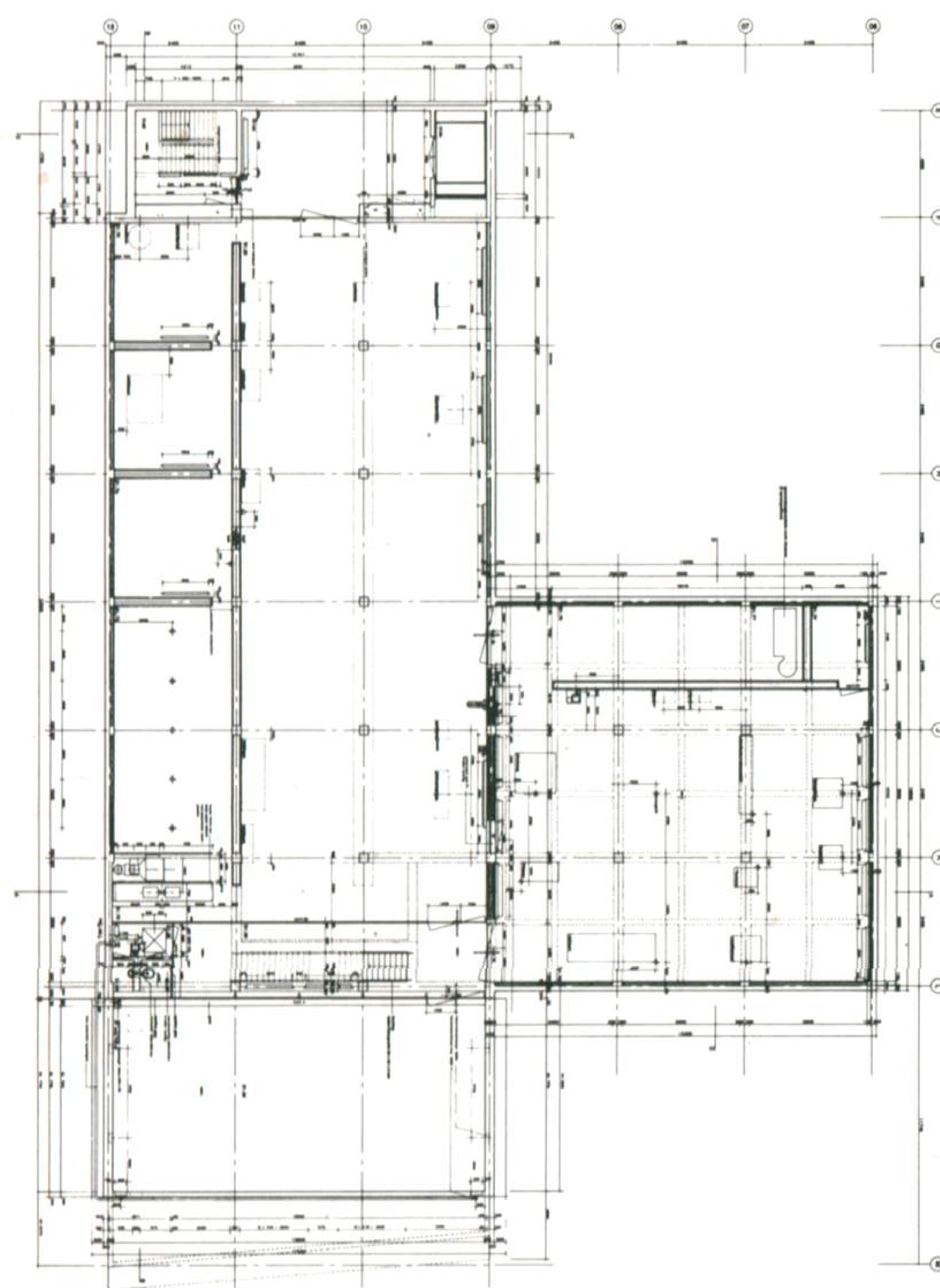
Ver planta sótano en página de la derecha
See basement plan on right page

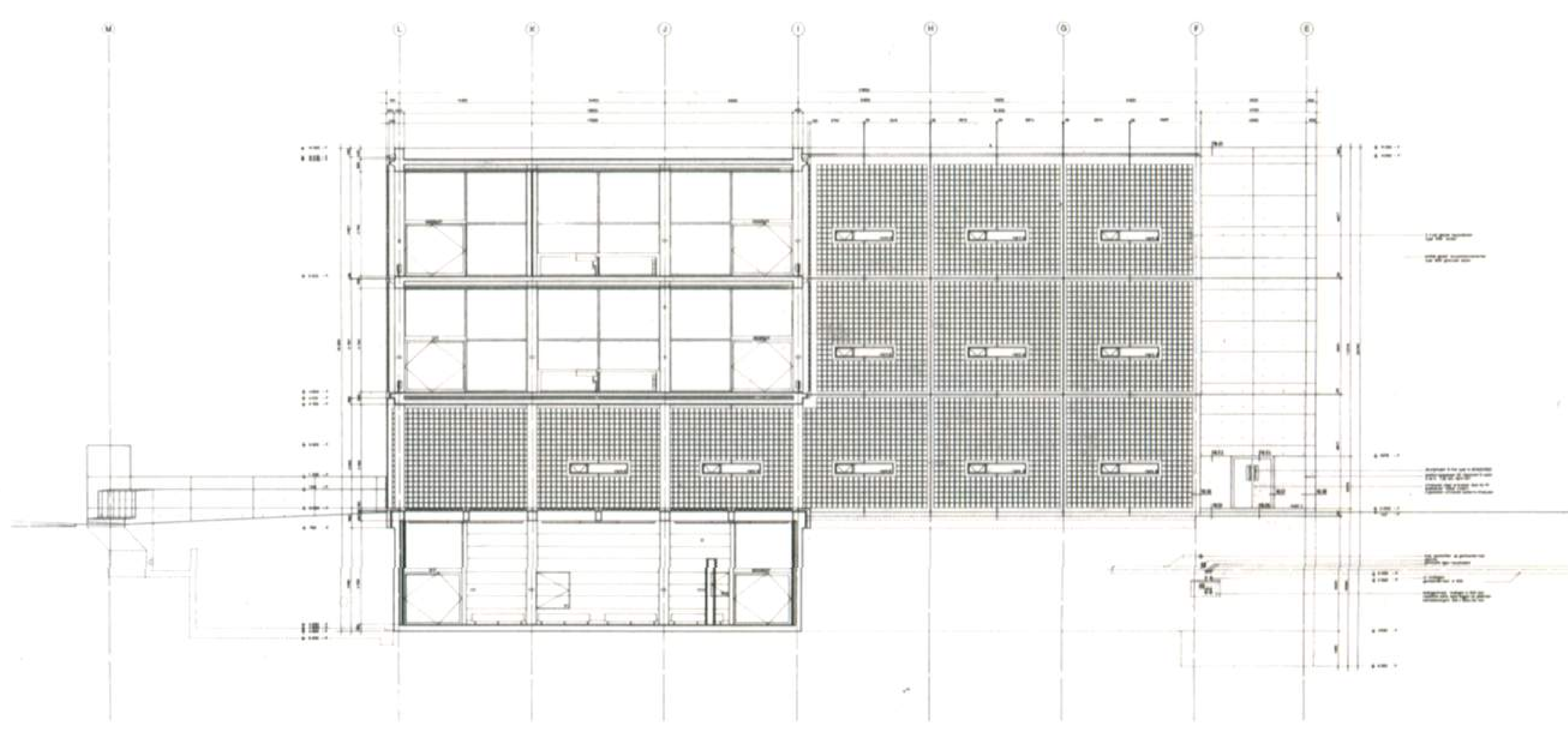


Planta sótano / Basement plan



Alzado Este / East elevation





Sección DD / Section DD

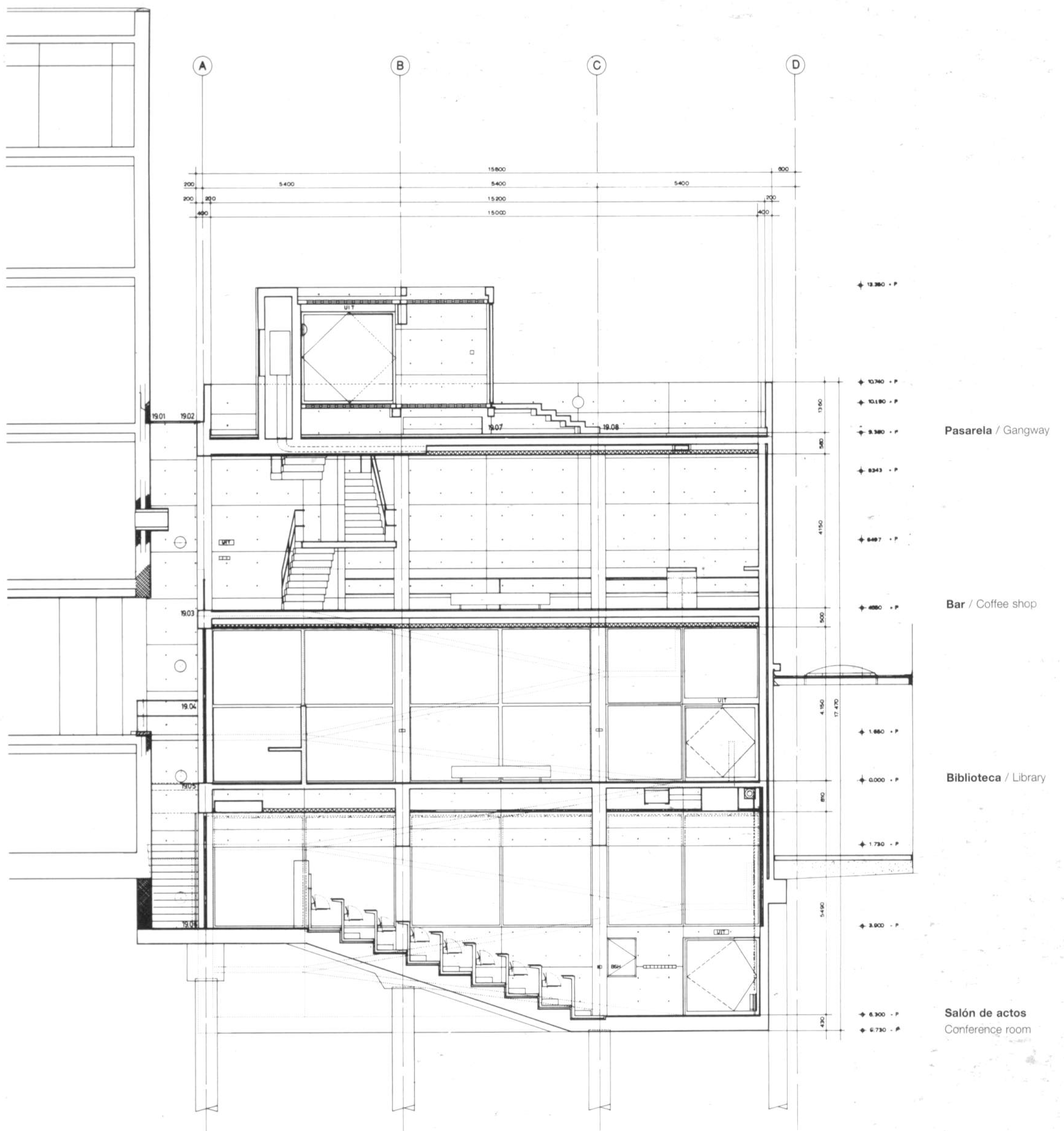
Planta sótano / Basement plan

Vista fachada Este / East facade view





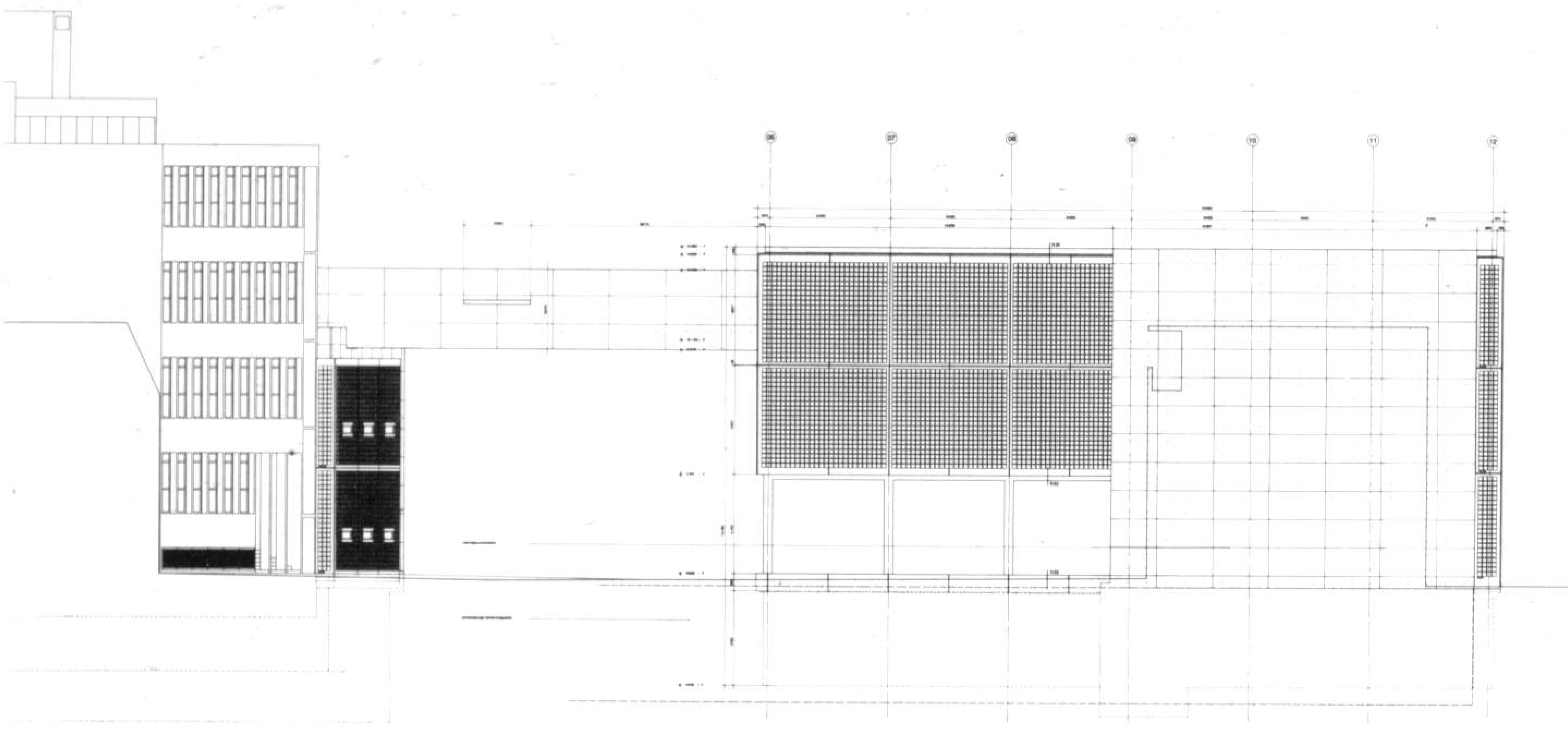




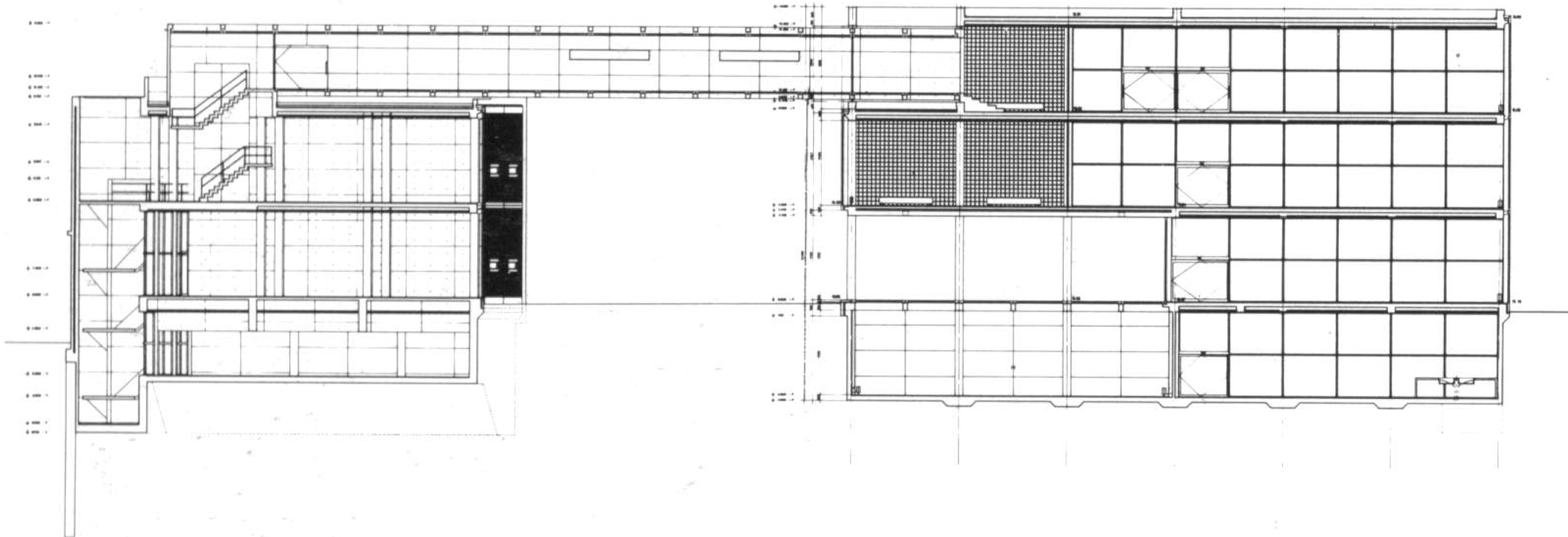
Sección EE / Section EE



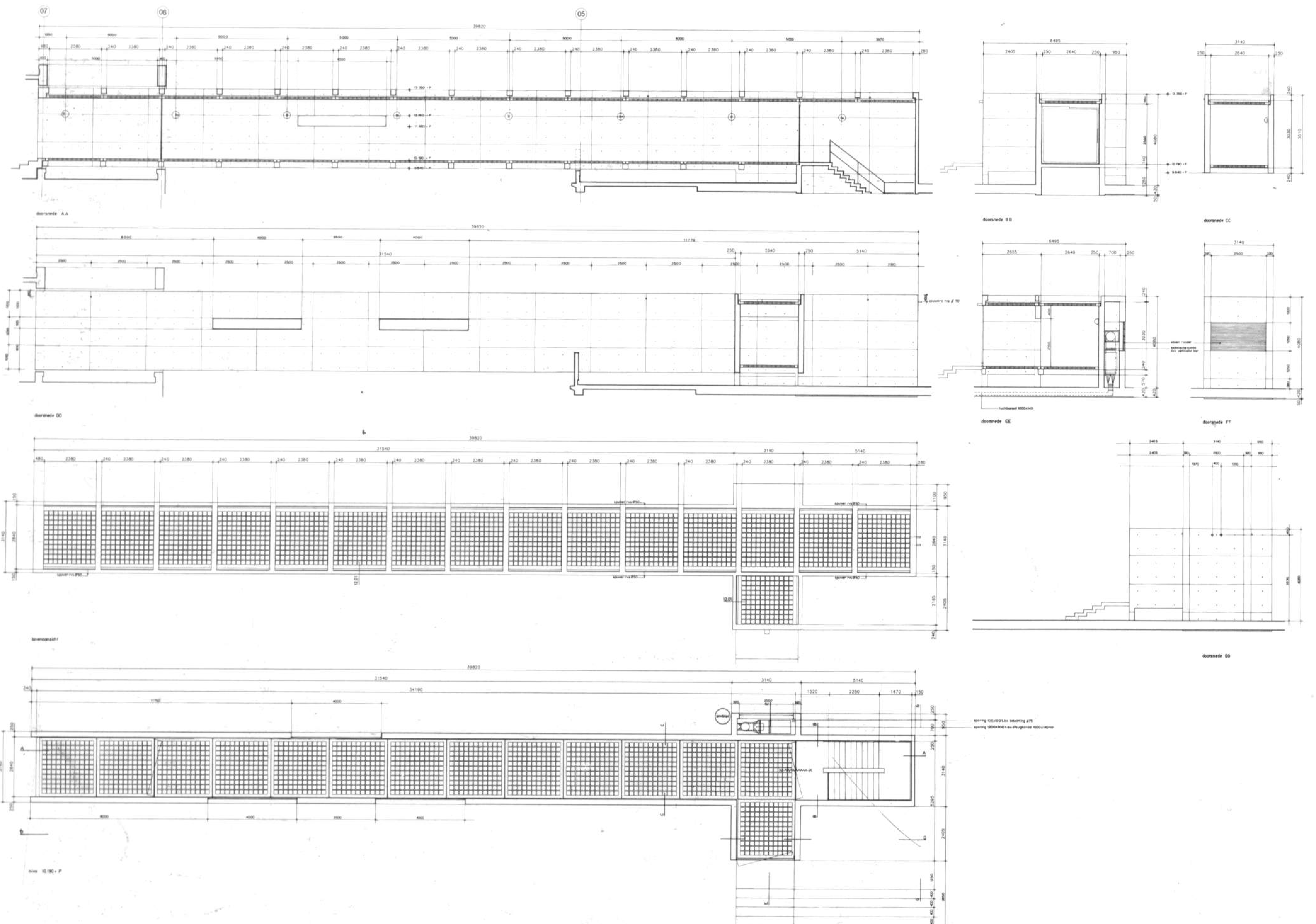
Bar / Coffee shop



Alzado Oeste / West elevation



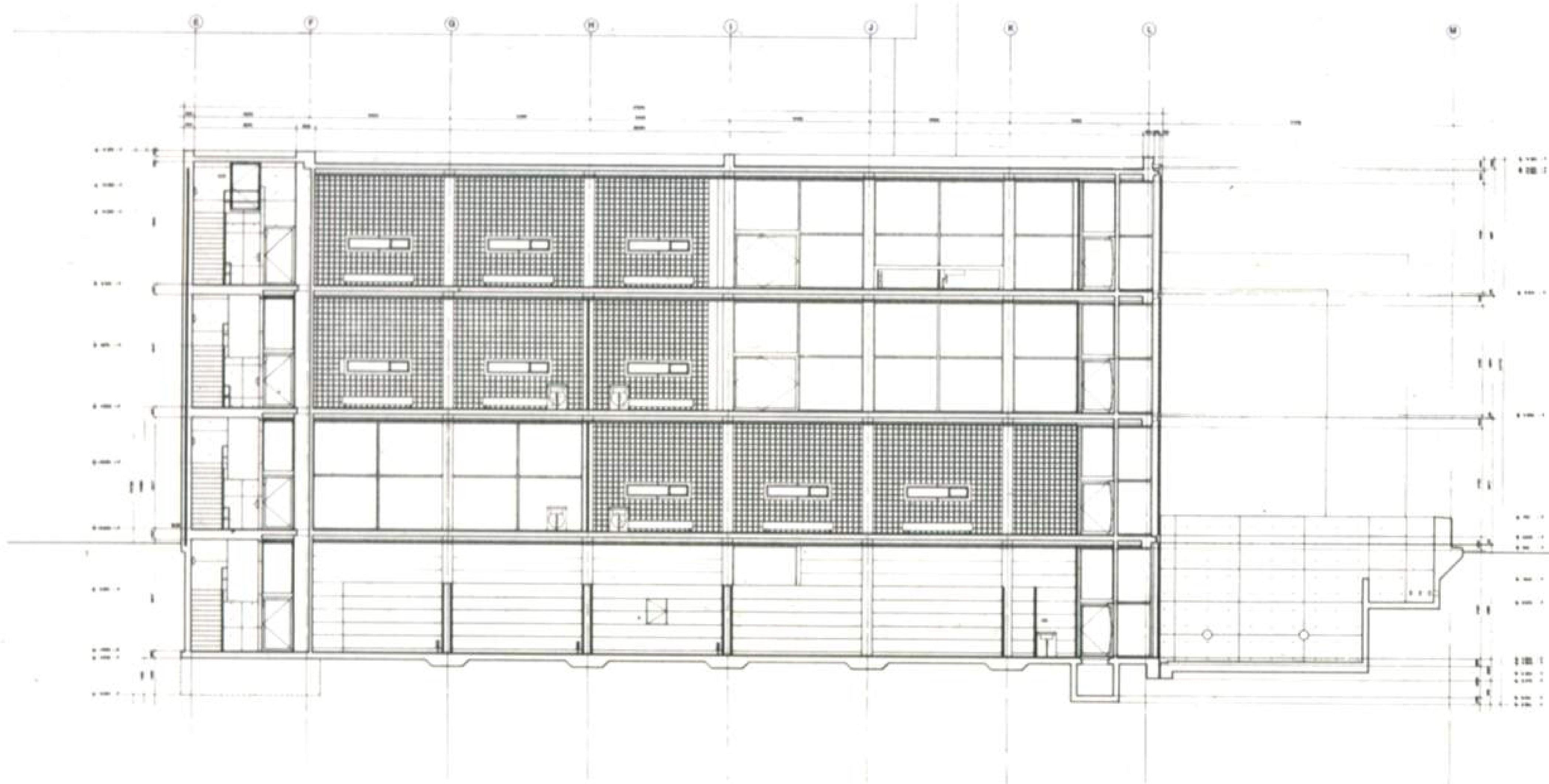
Sección AA / Section AA



Detalles de la pasarela
Gangway details


NOODUIT




Sección BB / Section BB

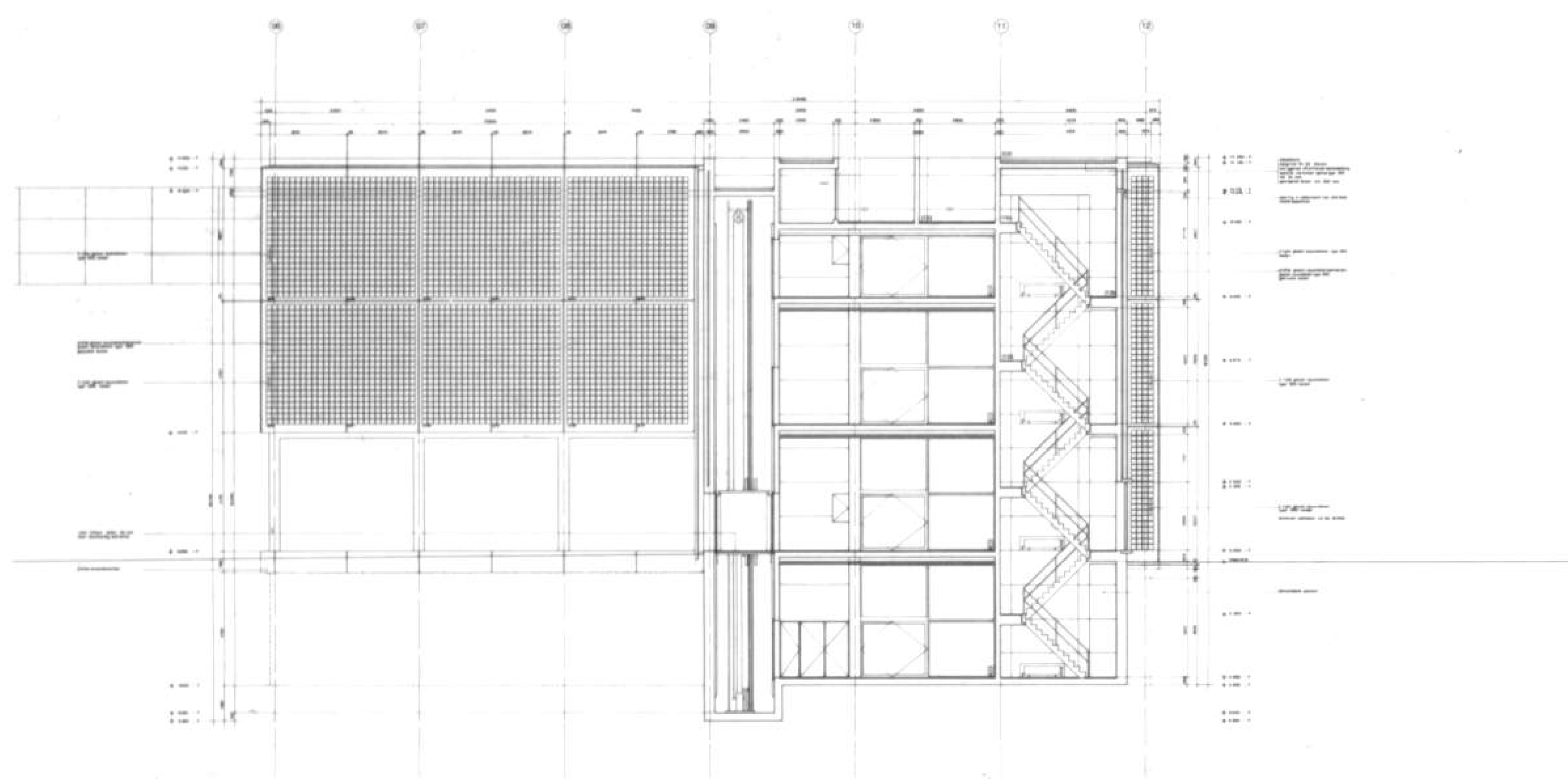




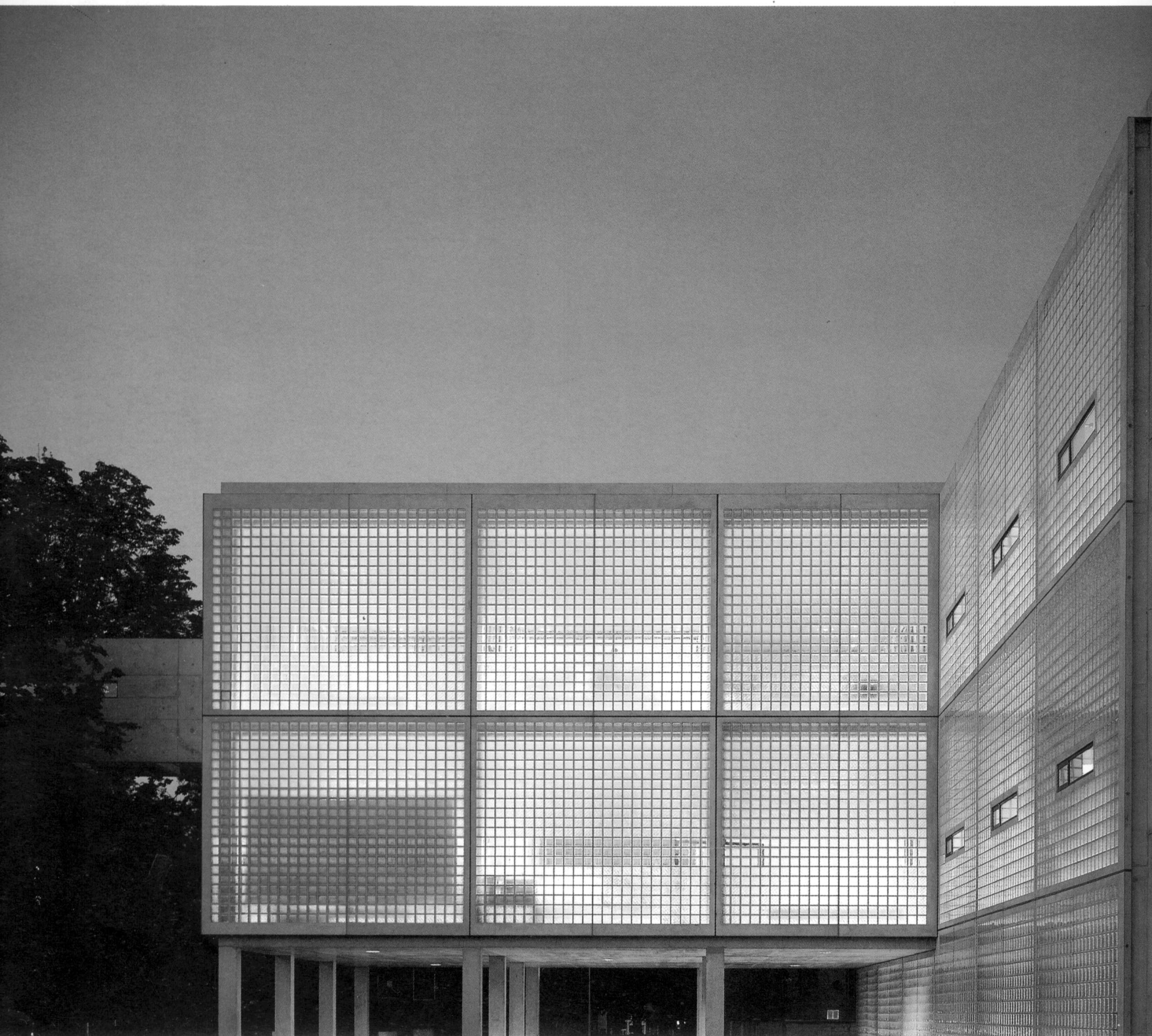




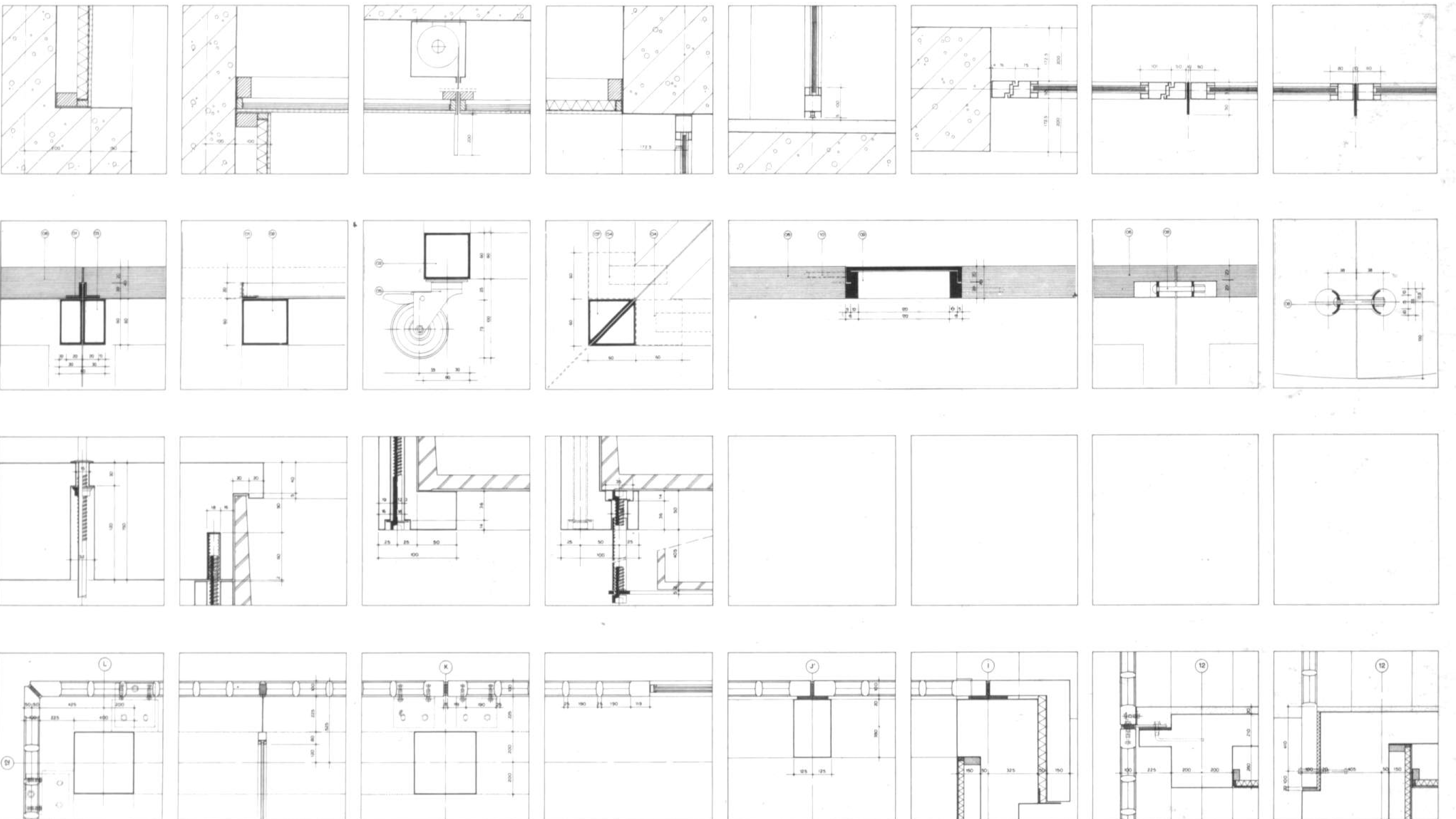




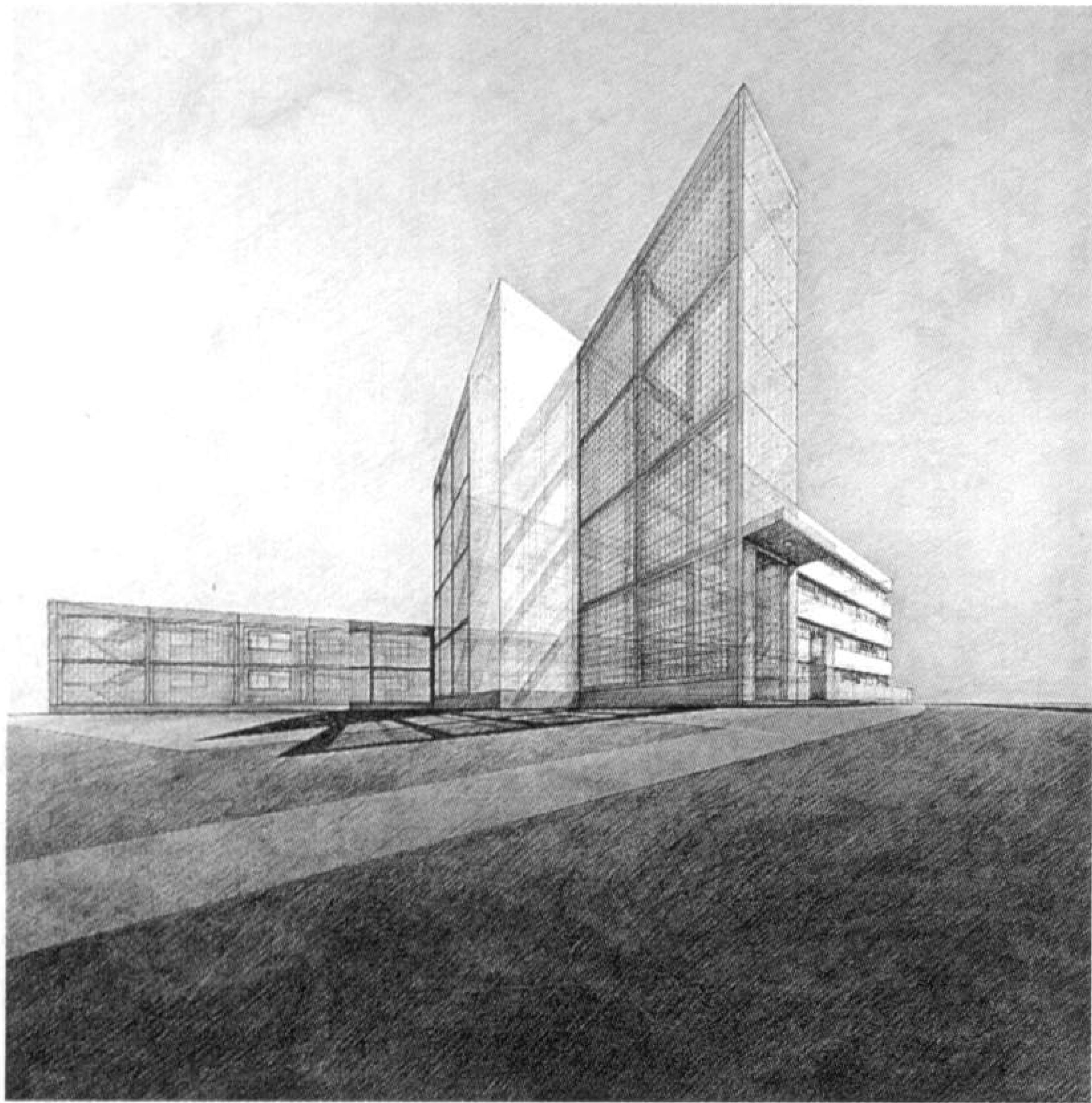
Sección por escalera / Section through staircase

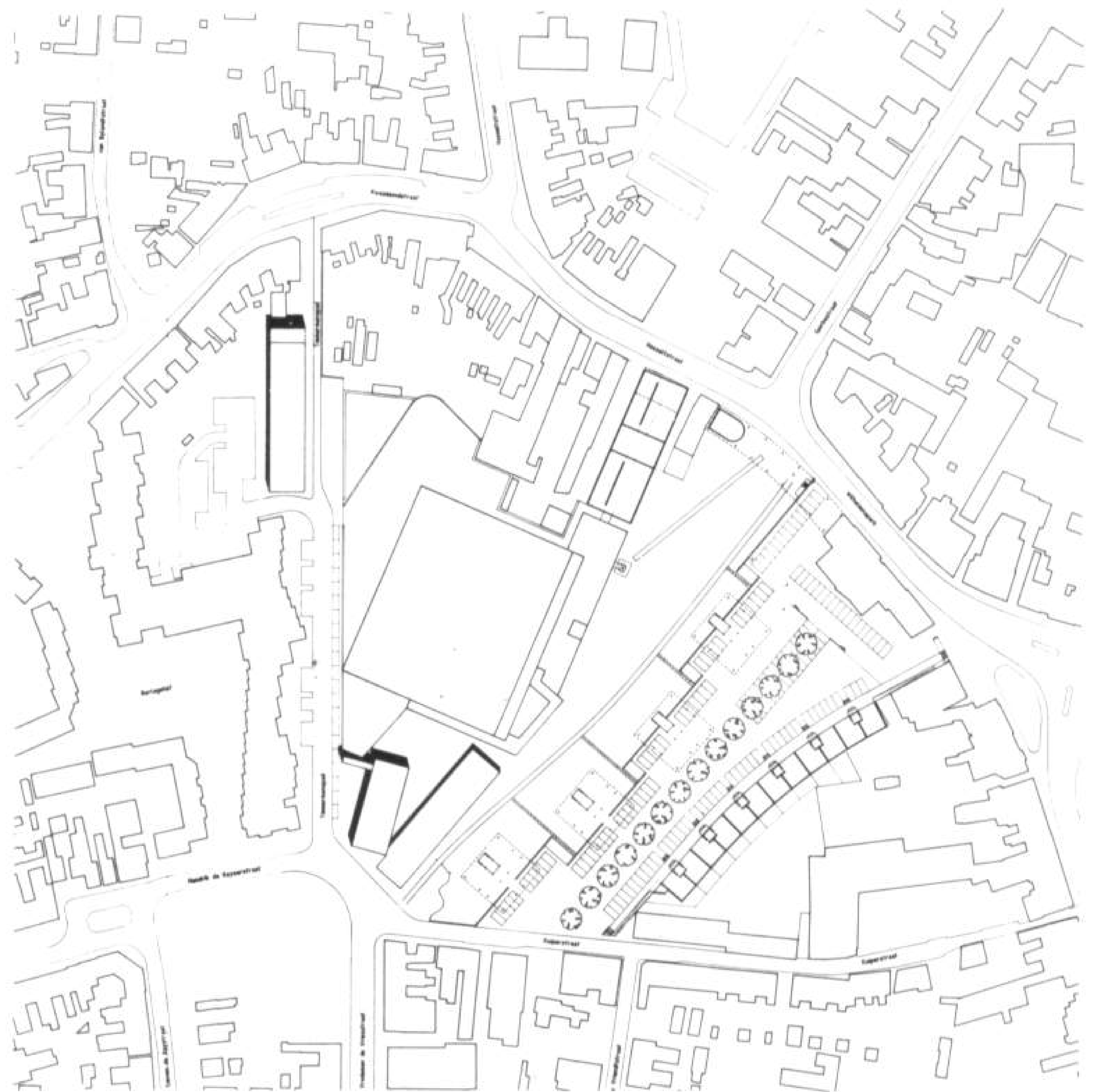






Detalles / Details





Tilburg, Holanda, 1992/1994

67 Apartamentos en Tilburg

Los dos bloques de apartamentos se sitúan en un antiguo barrio industrial del centro de Tilburg, que se extiende a lo largo del Wilhemina Park, y que está siendo ahora transformado en un nuevo área cultural, con inclusión de proyectos de vivienda social. Nuestro proyecto se divide en dos actuaciones. Los 67 apartamentos con que cuenta cada acuación se destinan a personas mayores. Los dos proyectos, muy próximos al nuevo Museo De Pond —ubicado en una antigua fábrica del barrio y con una notable colección de arte contemporáneo—, se relacionan con él de modo diferente. El primero de ellos, un bloque en forma de V, se abre hacia uno de los costados del museo, creando un jardín interior; el segundo, un bloque longitudinal, potencia las vistas hacia el jardín del museo.

Cada apartamento tiene 77 m²—repartidos entre sala de estar, dormitorio, cocina y baño—, superficie que se considera el estándard social de la vivienda holandesa contemporánea. La fachada a la calle de los bloques —que se realiza en un estucado blanco rugoso, llamado *putz*— encubre unos balcones interiores que permiten las vistas hacia la calle desde cada apartamento.

La fachada privada al jardín del bloque en V es de pavés —piezas de cristal translúcido— dispuesto en grandes huecos. Tras esta fachada, entre cada apartamento y el jardín, discurre una galería-corredor de tres metros que es un espacio de carácter intermedio, un lugar para el encuentro que sirve también para descansar. La luz natural se filtra al interior a través del muro de pavés durante el día; por la noche el proceso se invierte a medida que la luz interior va iluminando el jardín, lo que supone una constante variación en la condición de la luz. Esta diferenciación contribuye a determinar el uso del espacio interior, y confiere una cualidad muy importante a un medio ambiente en el que los residentes pasan la mayor parte de su tiempo.

Tilburg, The Netherlands, 1992/1994

67 Apartments in Tilburg

The two blocks are situated in a former industrial zone in the centre of Tilburg along Wilhemina Park, which is being transformed into a new cultural area combined with social housing projects. The new De Pond museum has been positioned in a former wool factory and houses a remarkable collection of contemporary art. Our social housing project is divided into two parts and the combined 67 apartments in both blocks are designed for elderly people. The two parts are in close proximity to the new museum to which they relate in quite different ways. One, a V-shaped block, positions itself up against the side of the museum to create an internal garden; the other, a longitudinal block, overlooks the museum garden.

Each apartment is 77m2 and has a living room, bedroom, kitchen and bathroom, considered to be the social standard for contemporary Dutch housing. The public facade of the blocks is in rough stucco or putz with internal balconies from which each apartment can overlook the road.

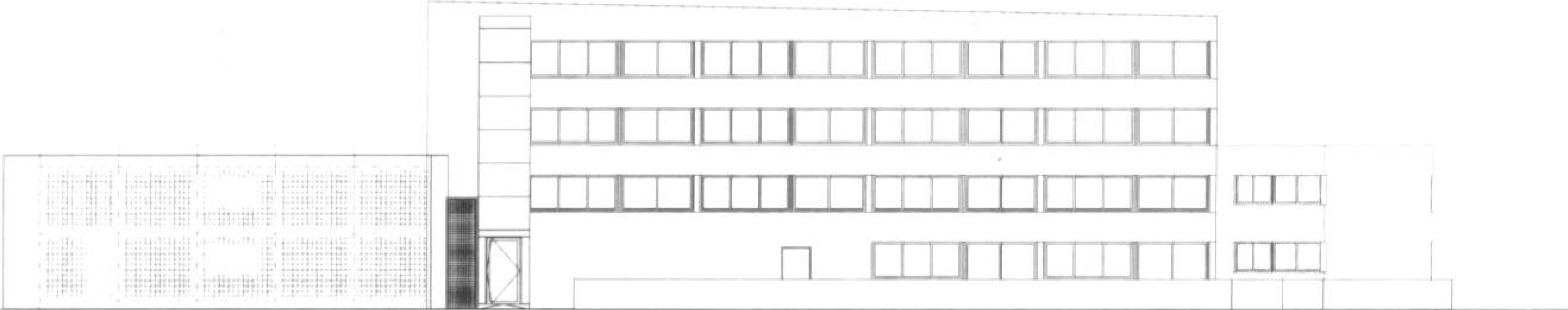
The private facade overlooking the garden is made of translucent glass brick with large openings. Behind this facade and between the individual apartment and the garden lies a 3m corridor— an in-between space, a medium, a place to meet each other, but also to sit and relax.

The natural light filtered by the glass brick, which at night is reversed when the internal lighting illuminates the outside garden space, helps to create a constantly changing light condition. This differentiation helps to determine usage of the internal space and is a very important quality for an environment in which the inhabitants spend most of their time.

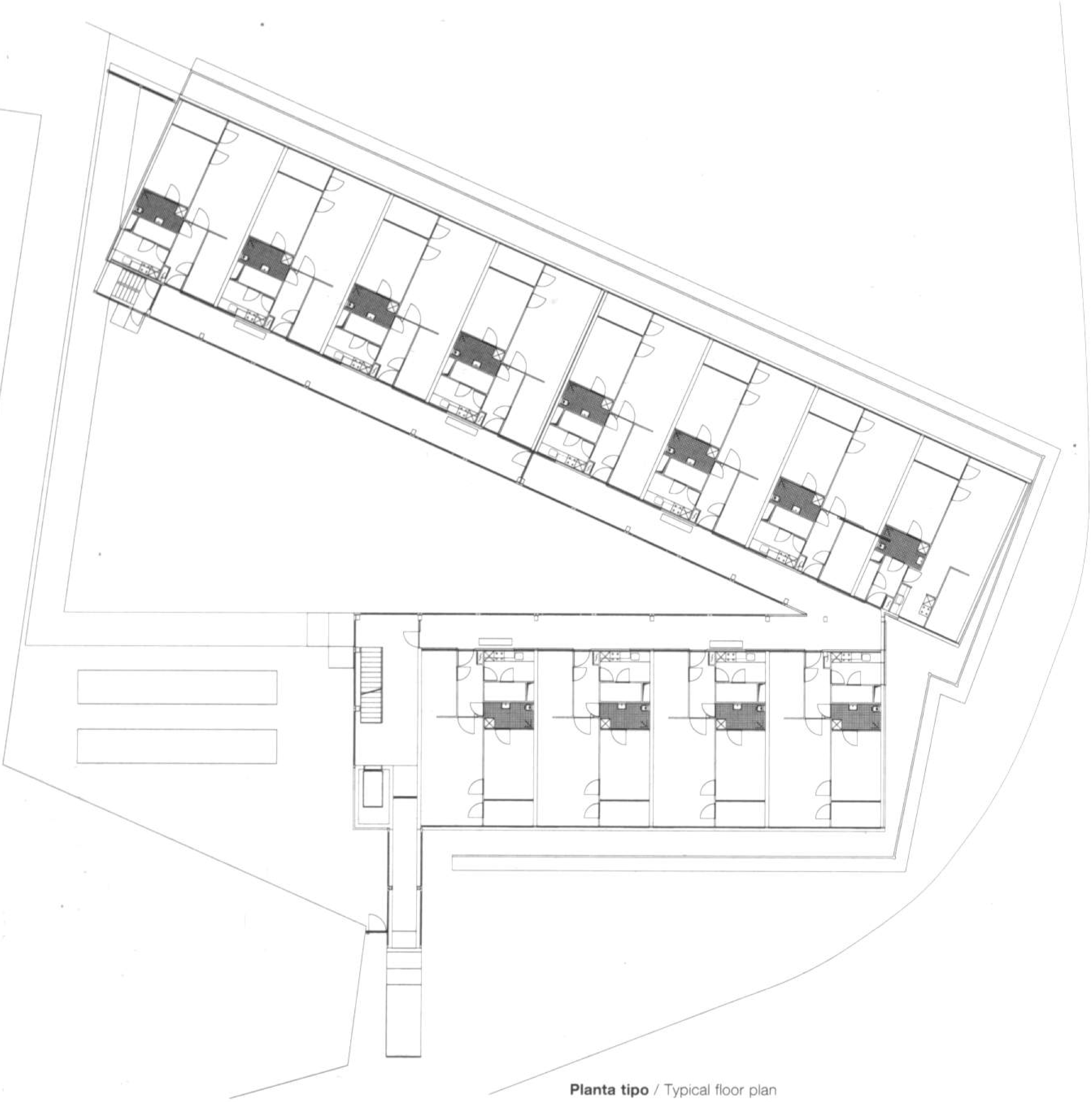


Bloque en V. Fachada principal. Acceso
V-Block. Main facade. Entrance

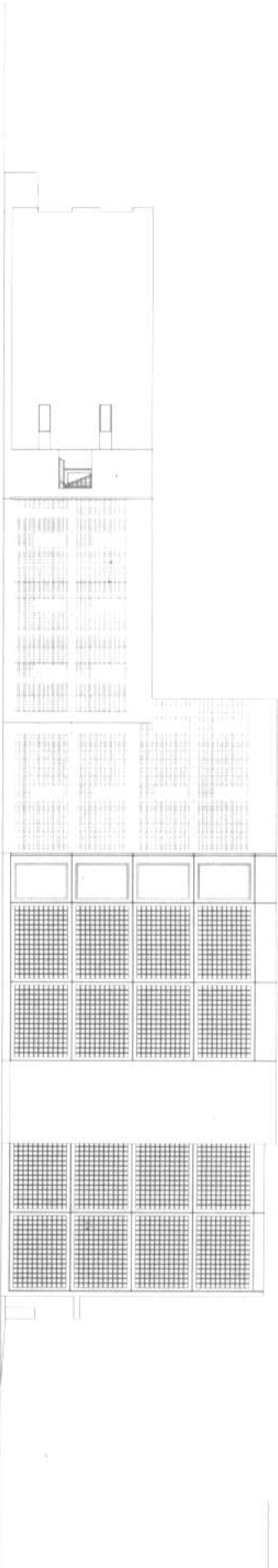
BLOQUE EN V
V-BLOCK



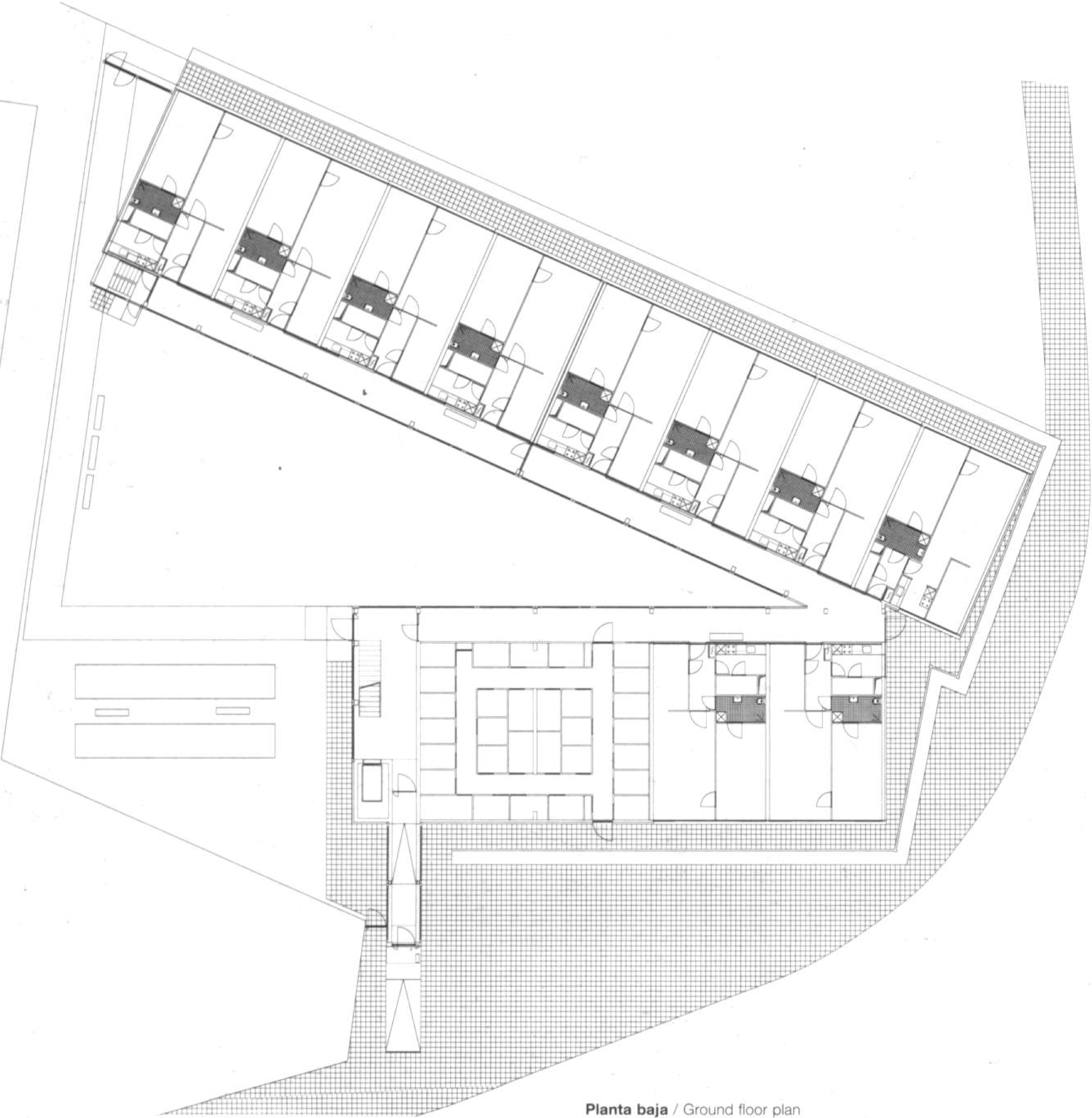
Alzado Oeste (acceso) / West elevation (entrance)



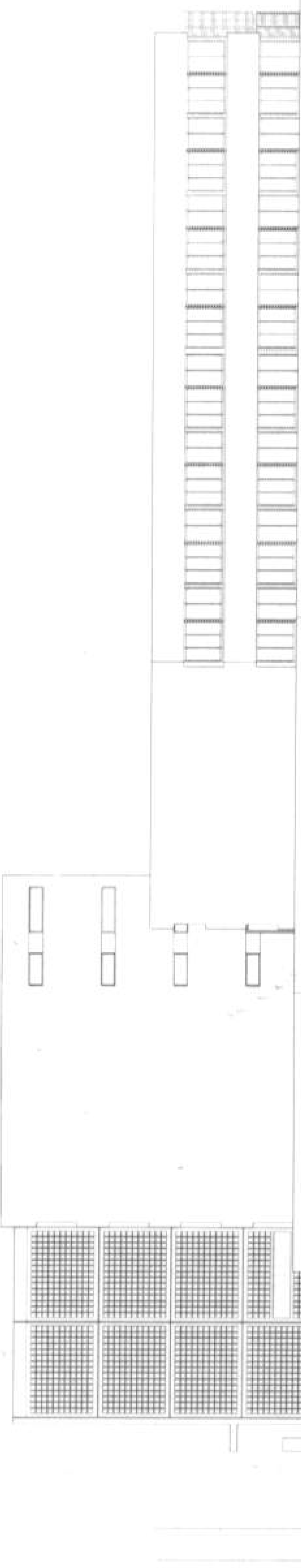
Planta tipo / Typical floor plan



Alzado Norte / North elevation

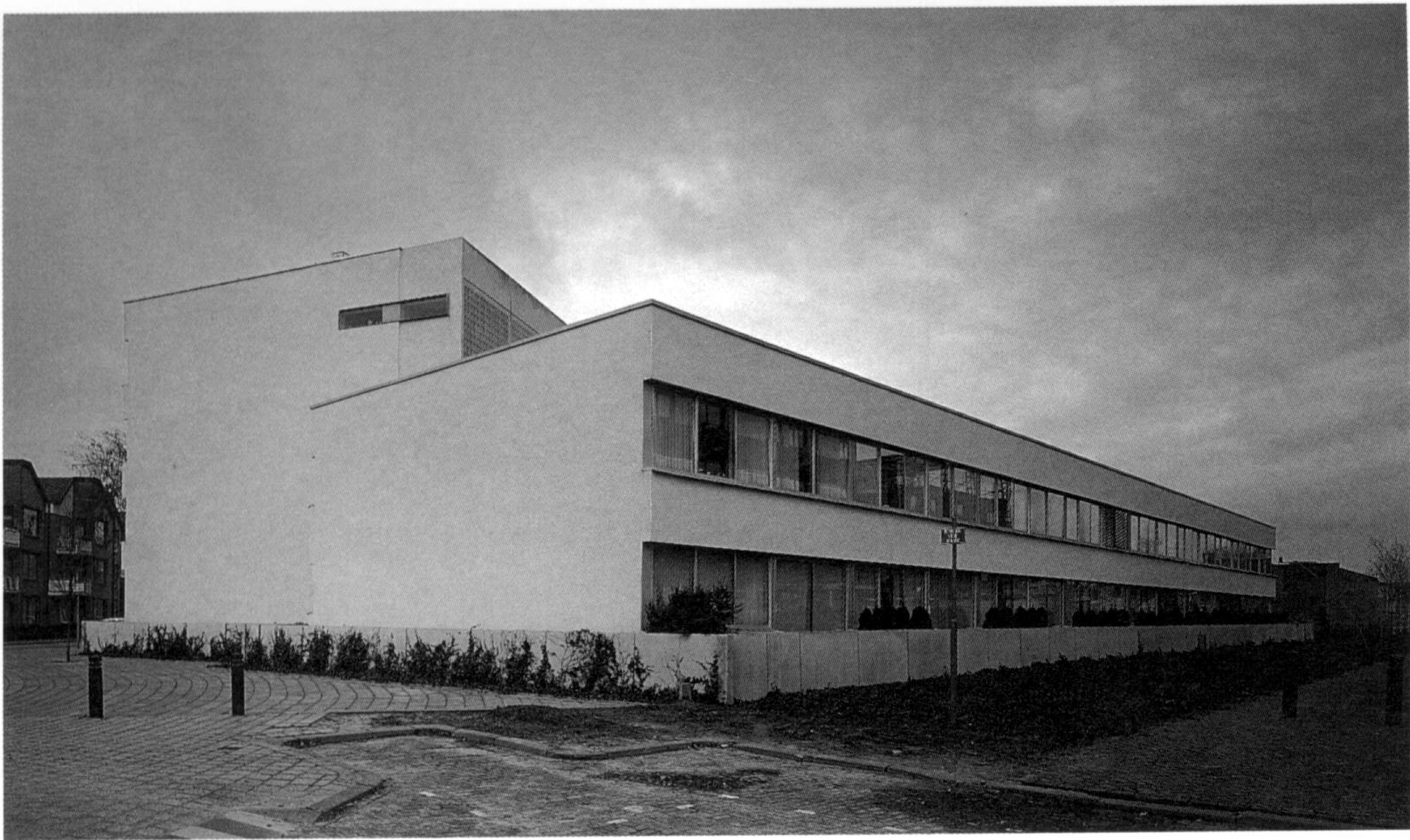


Planta baja / Ground floor plan



Alzado Sur / South elevation

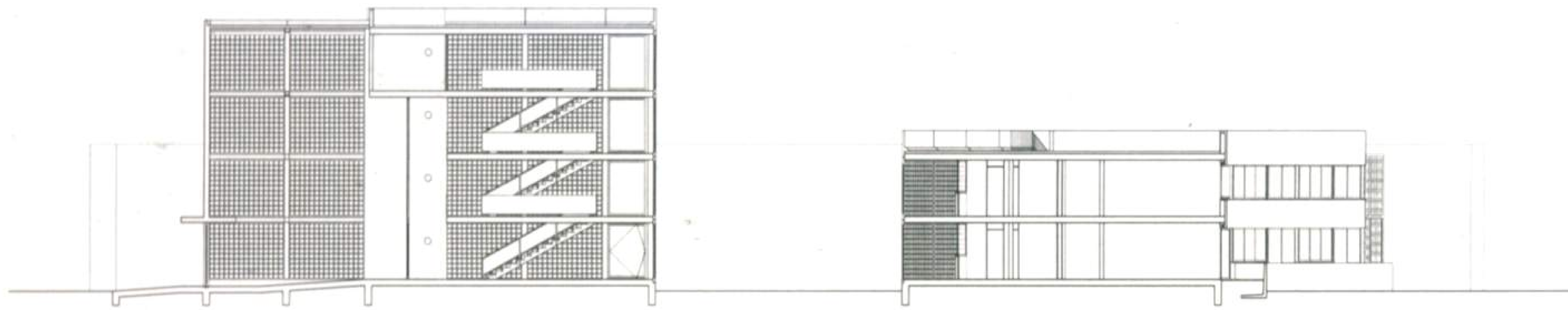
5.0 10.0 15.0



Vista Sureste
Southeastern view
Abajo: Vista Suroeste
Below: Southwestern view



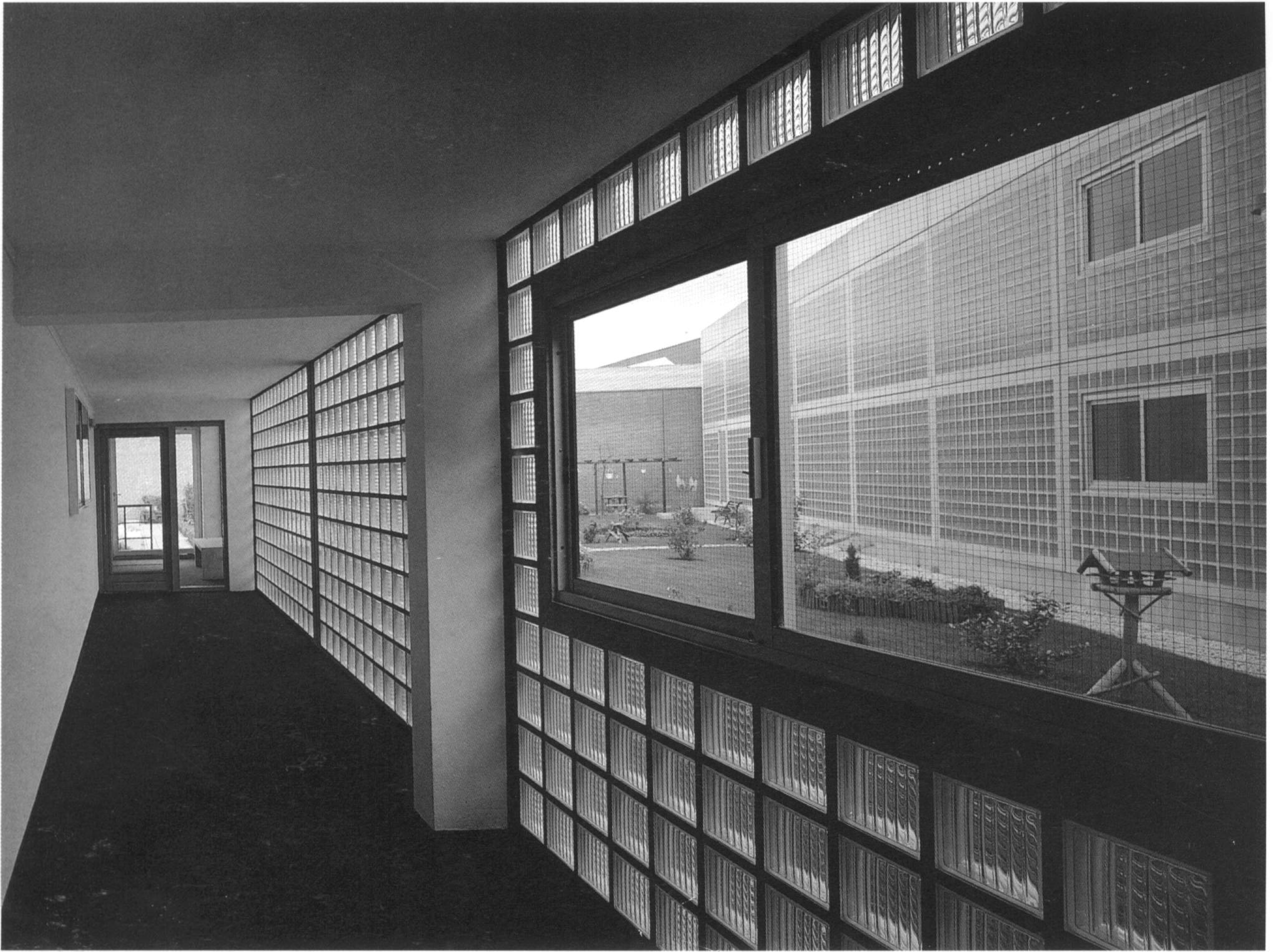




Sección transversal por acceso / Cross section through entrance

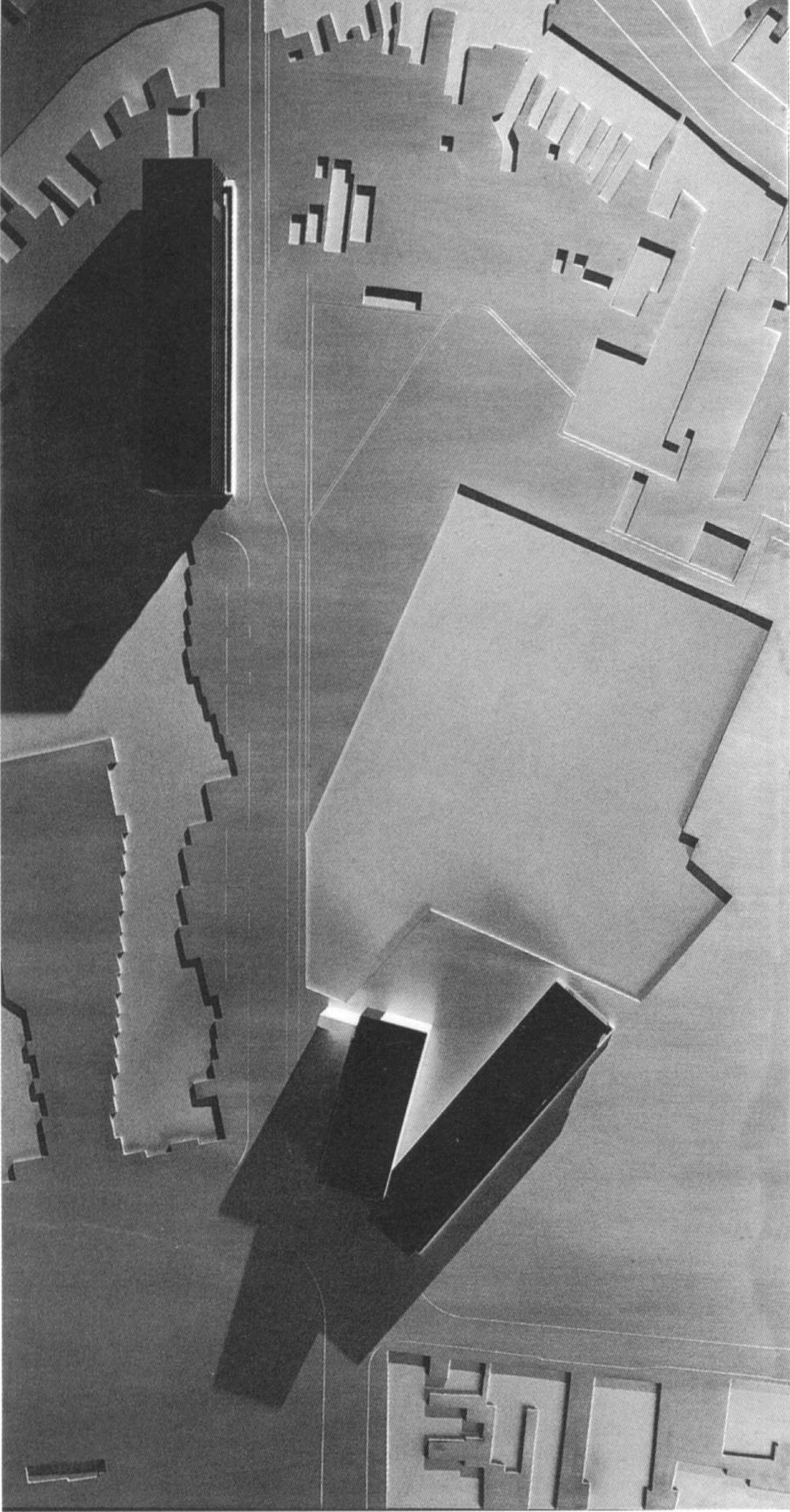






BLOQUE EN V / V-BLOCK



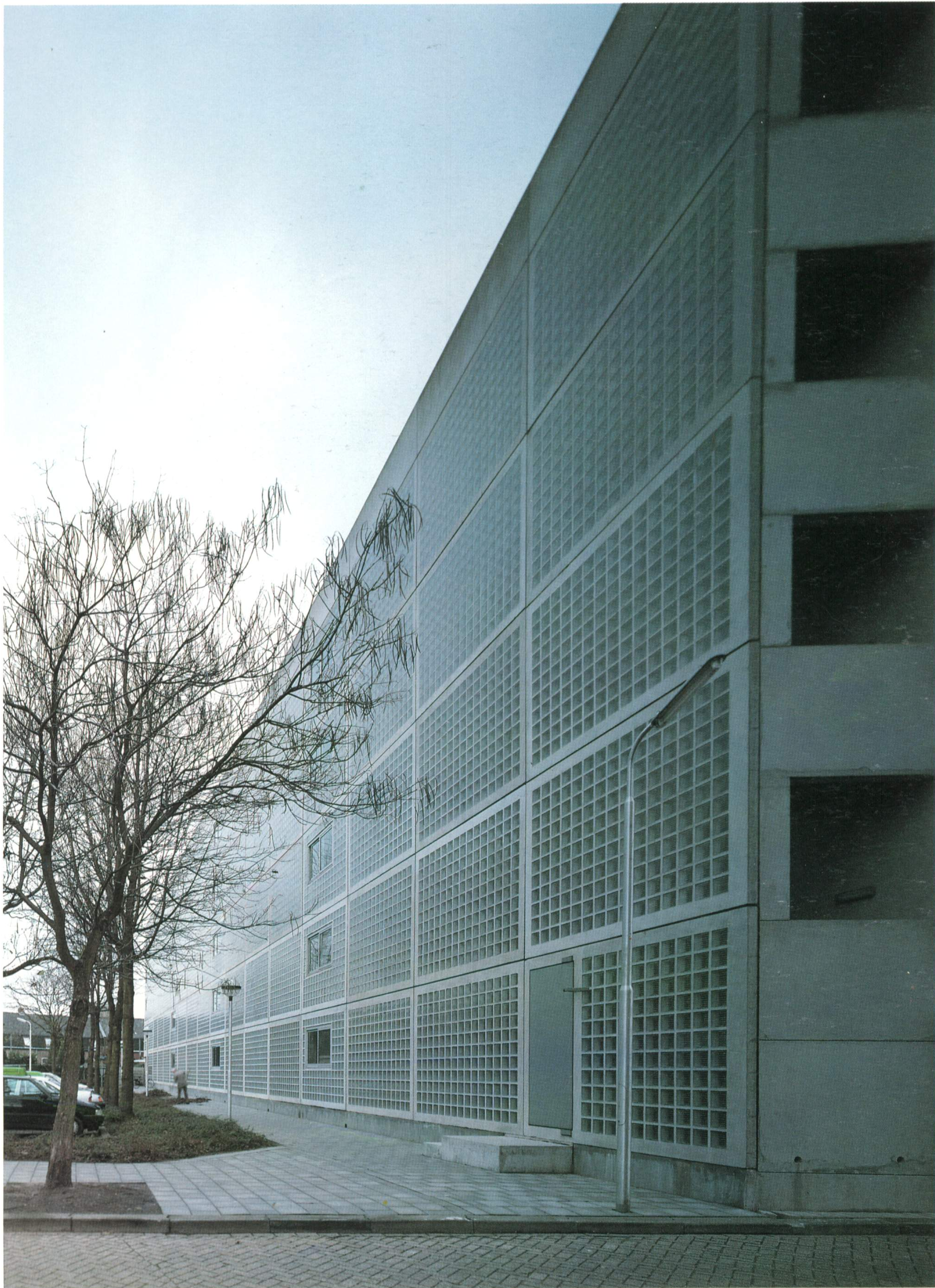


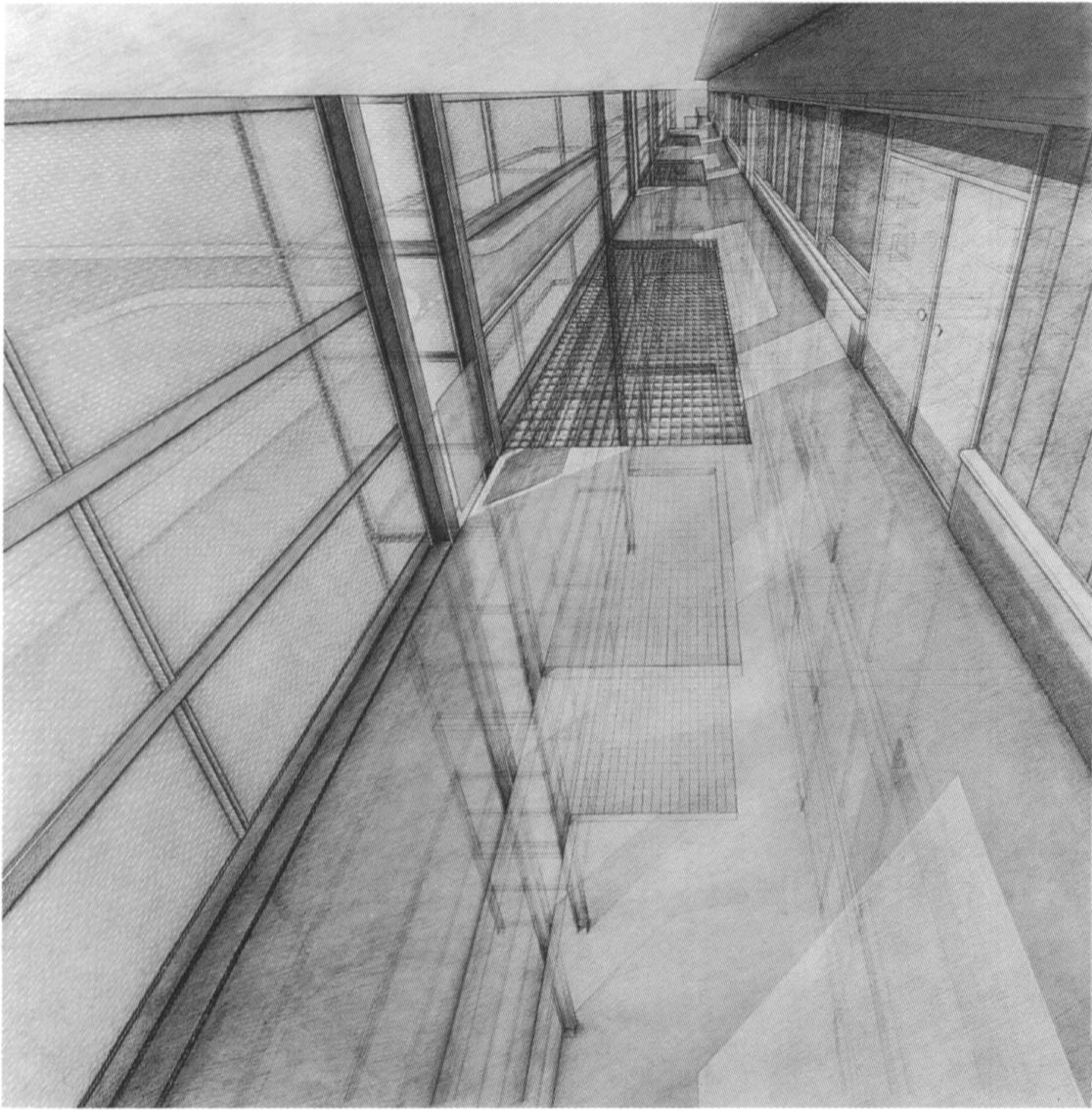
BLOQUE NORTE
NORTH BLOCK

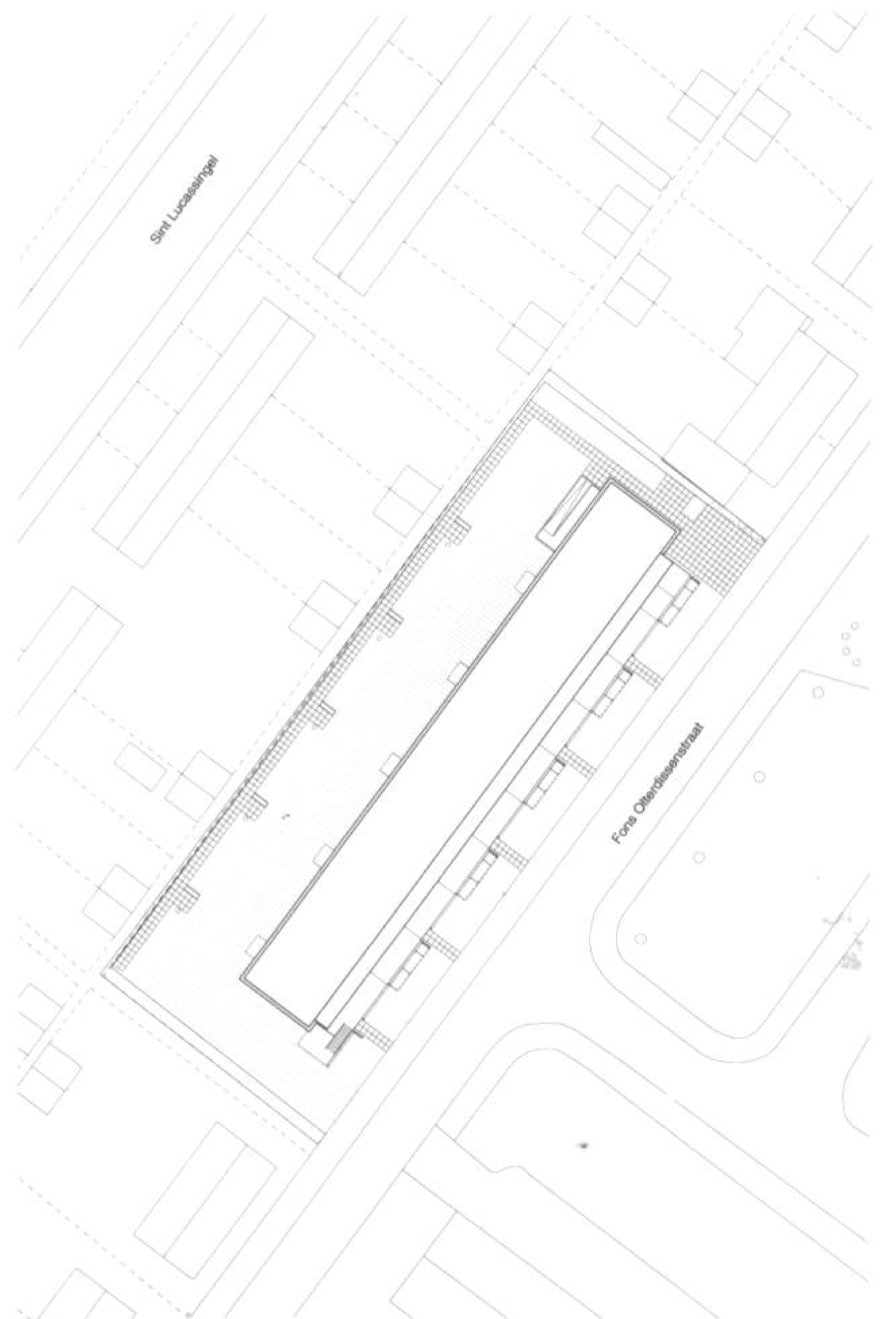












Maastricht, Holanda, 1992/1994

20 Apartamentos para Personas Mayores

Situado en un barrio de clase trabajadora, que data de los años treinta, el edificio consiste en veinte apartamentos dispuestos en cuatro plantas. Las viviendas se orientan hacia el Sureste para disfrutar de las vistas y de la proximidad de un gran espacio público ajardinado situado enfrente.

La fachada principal queda definida por una pantalla de aluminio perforado, que cubre el espacio de galería intermedio. Los residentes utilizan esta galería, de tres metros de ancho, como lugar de circulación, comunicación y encuentro social. Visualmente conectada con su entorno por la pantalla perforada, la galería queda resguardada y protegida de las vistas desde la calle.

En el Noroeste, la fachada es de ladrillo, salpicada por balcones individuales, y con vistas sobre el jardín trasero diseñado como espacio exterior colectivo.

Maastricht, The Netherlands, 1992/1994

20 Apartments for the Elderly

Situated in a working class area that dates from the 1930's, this is a complex of 20 apartments stacked into a four-storey building oriented towards the south-east in order to enjoy a large green public common.

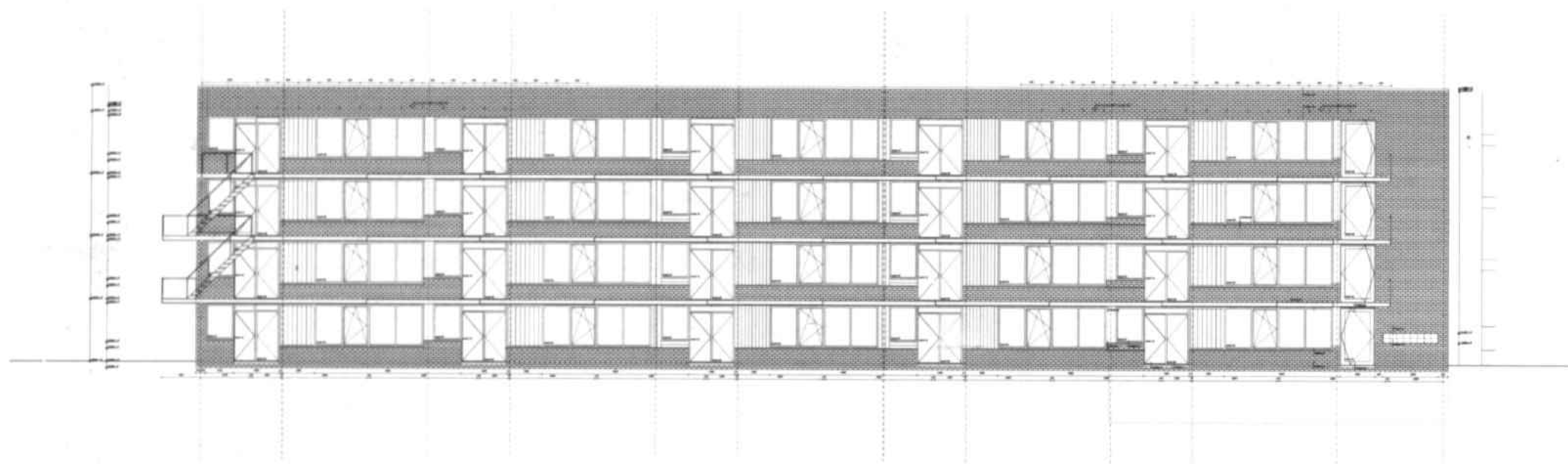
On this very public side there is a perforated aluminium screen with a mediating space behind. These galleries and screen act as a filter between the public street and the private interior.

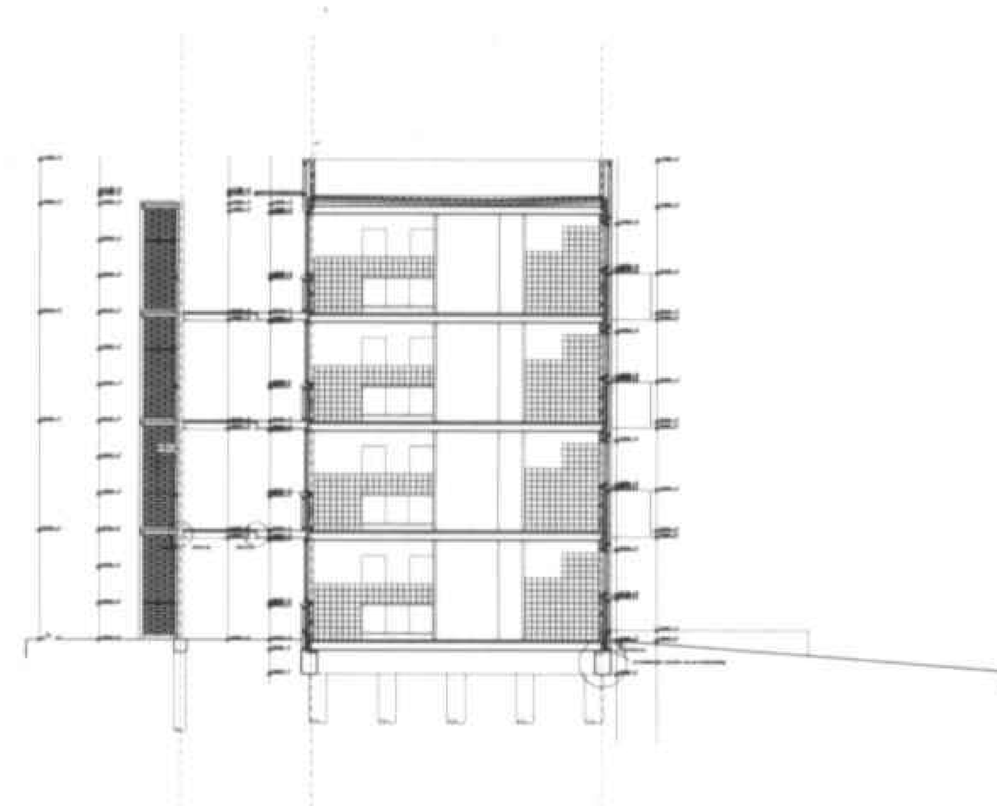
The tenants inhabit this 3m deep space which functions as a circulation, communication, and social arena that is visually connected to the surroundings through the perforated screen, although they are hidden from view from the outside.

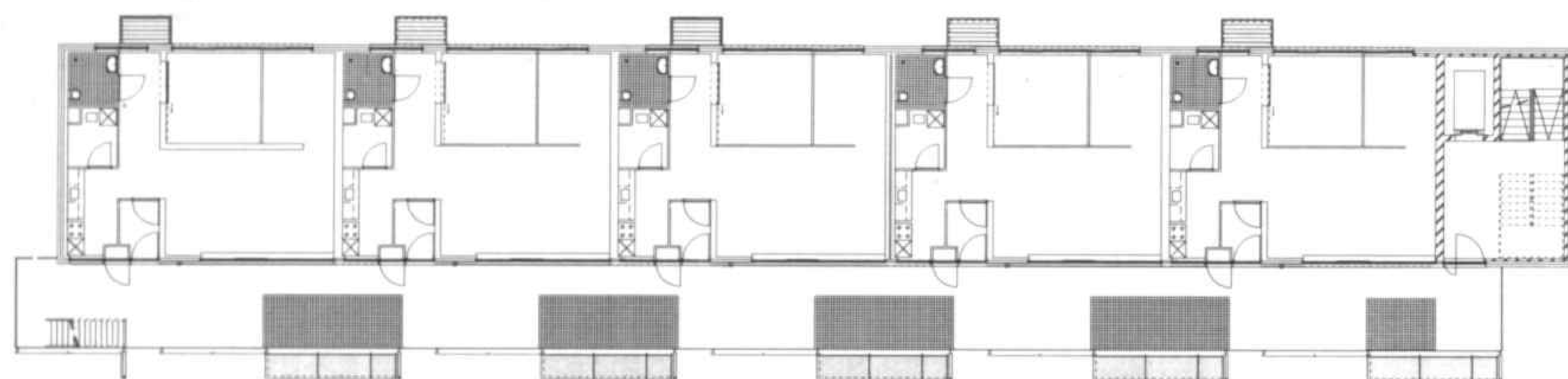
A brick facade with individual balconies faces north-west where the buildings' garden is designed as a collective outdoor space.

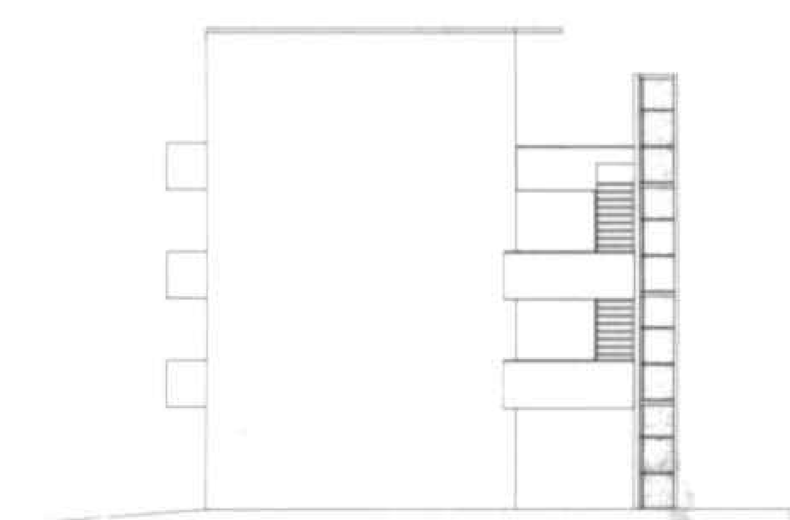


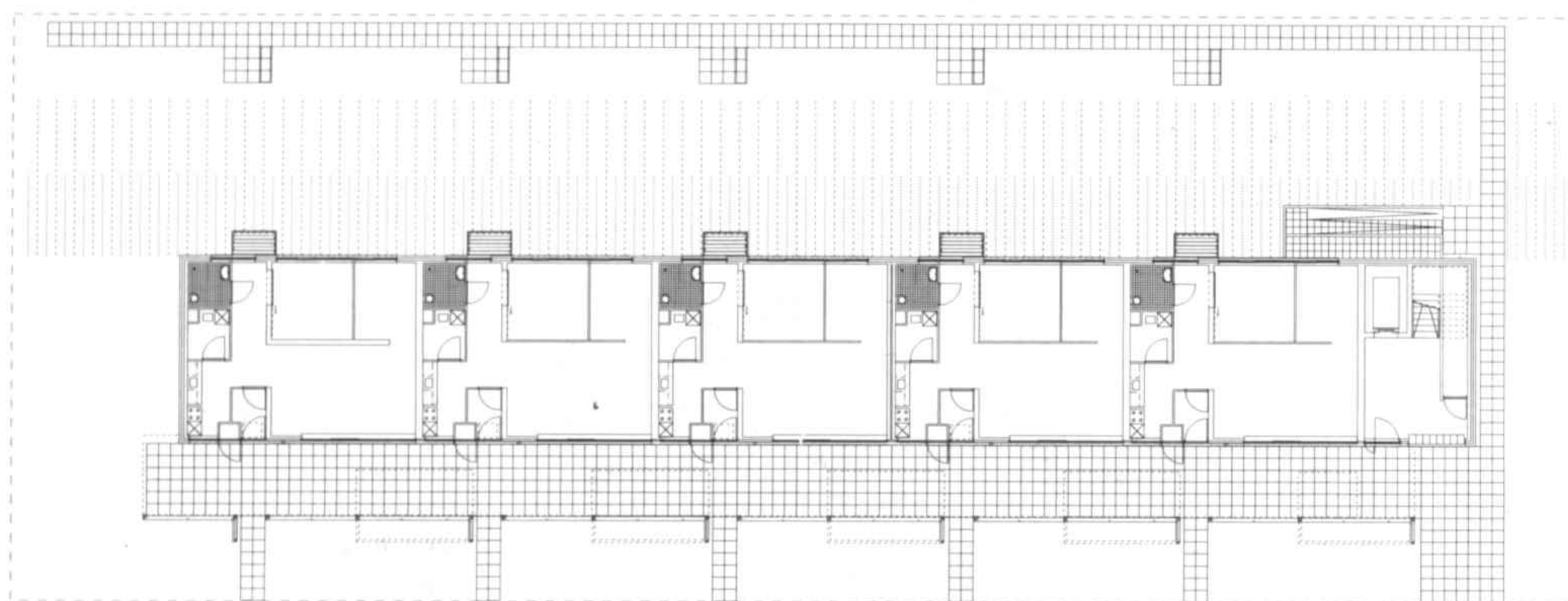


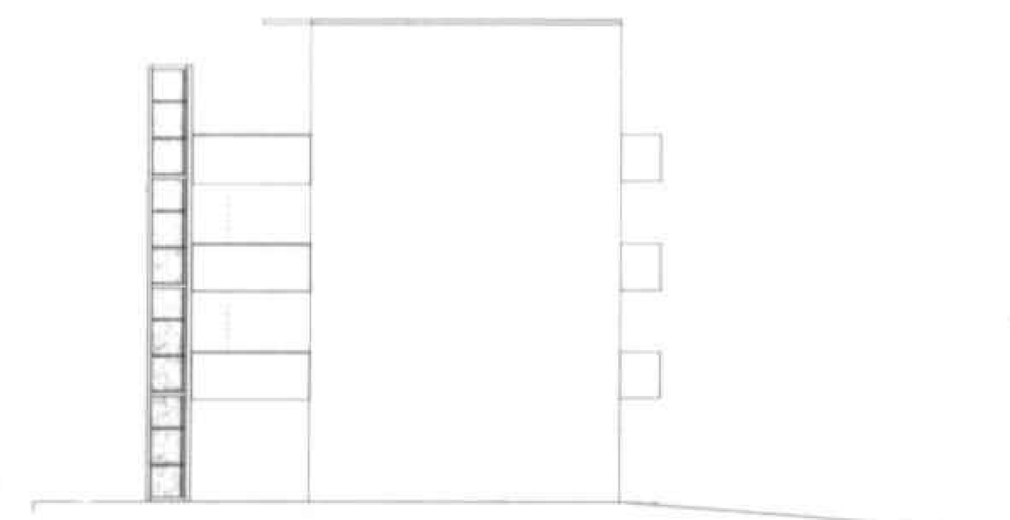

Fachada posterior / Rear elevation

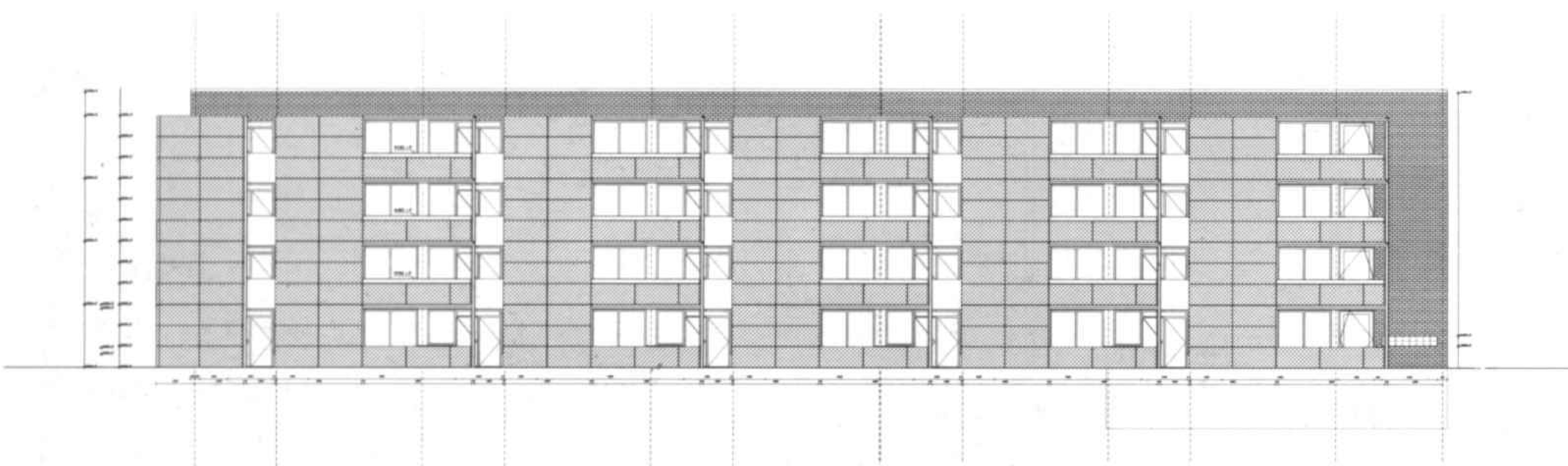

Sección transversal / Cross section

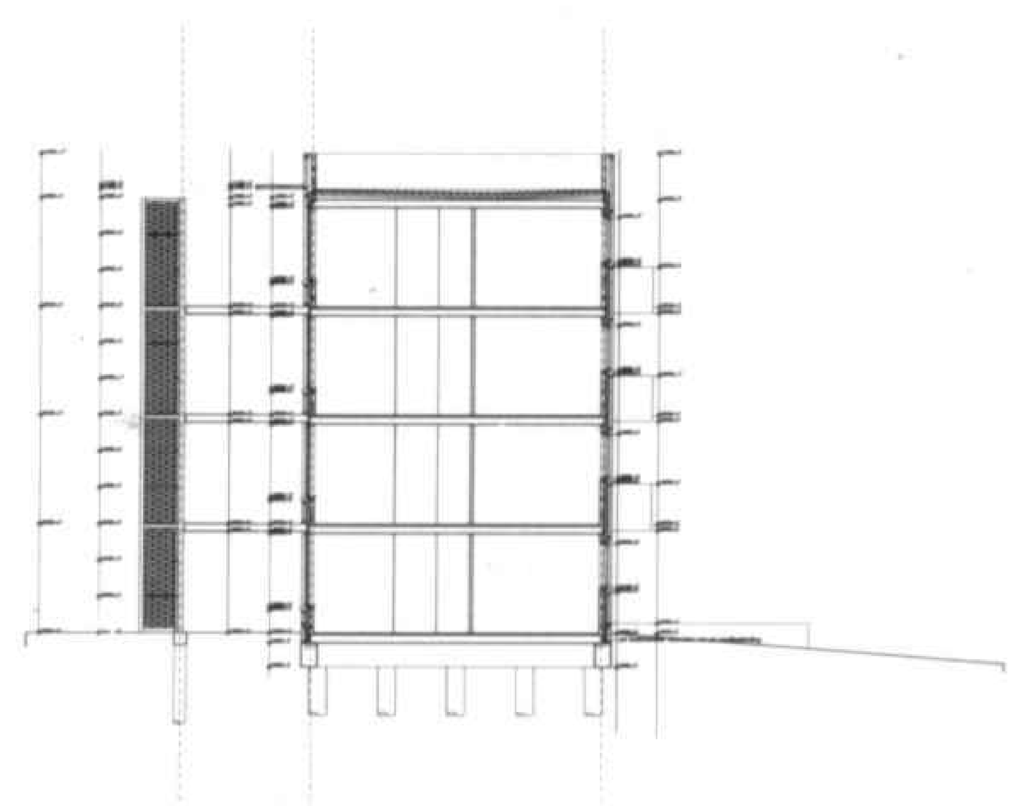

Planta tipo / Typical floor plan


Alzado lateral Suroeste
Southwest side elevation


Planta baja / Ground floor plan


Alzado lateral Nordeste
Northeast side elevation


Fachada principal / Main facade

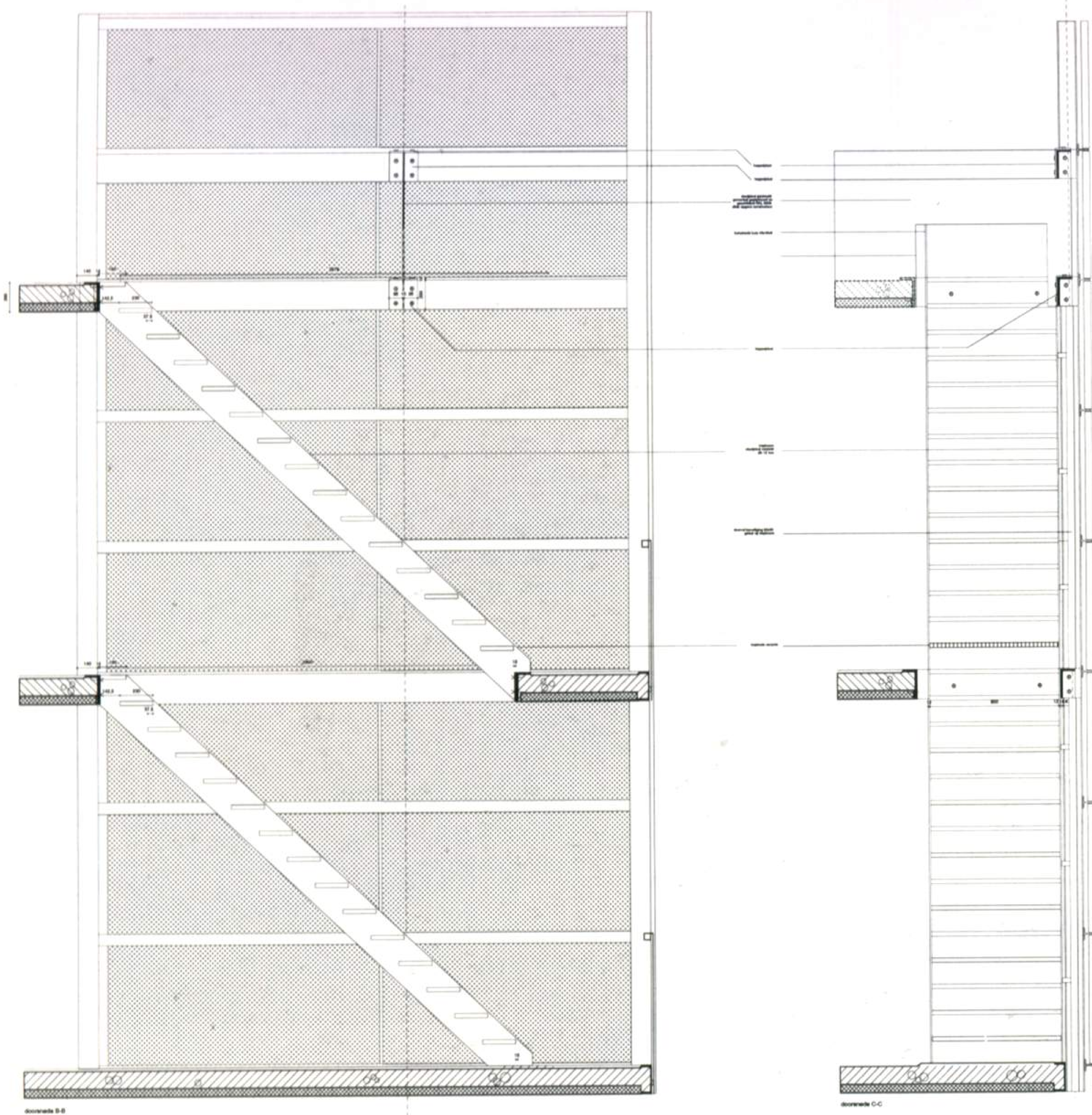

Sección transversal / Cross section



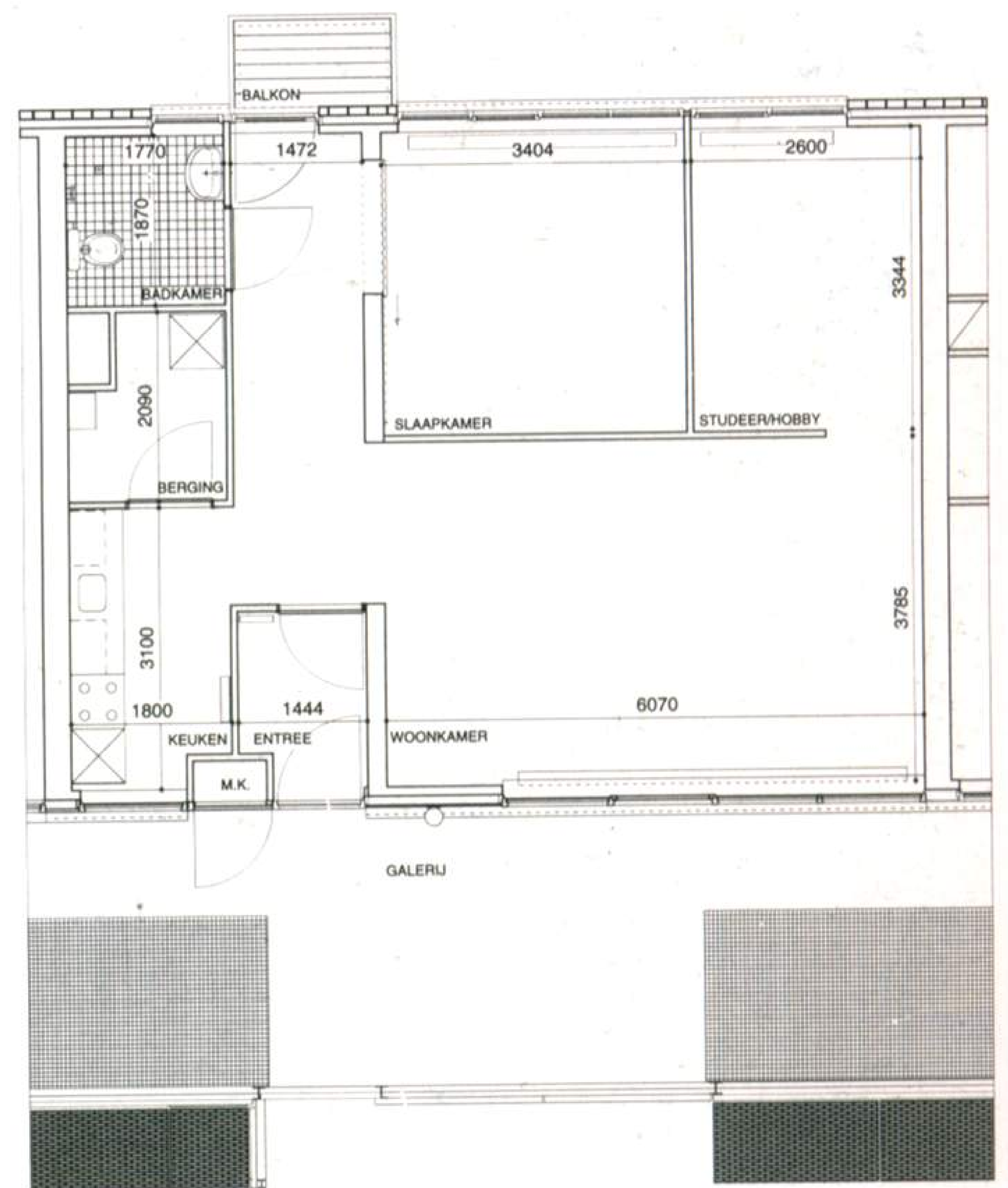






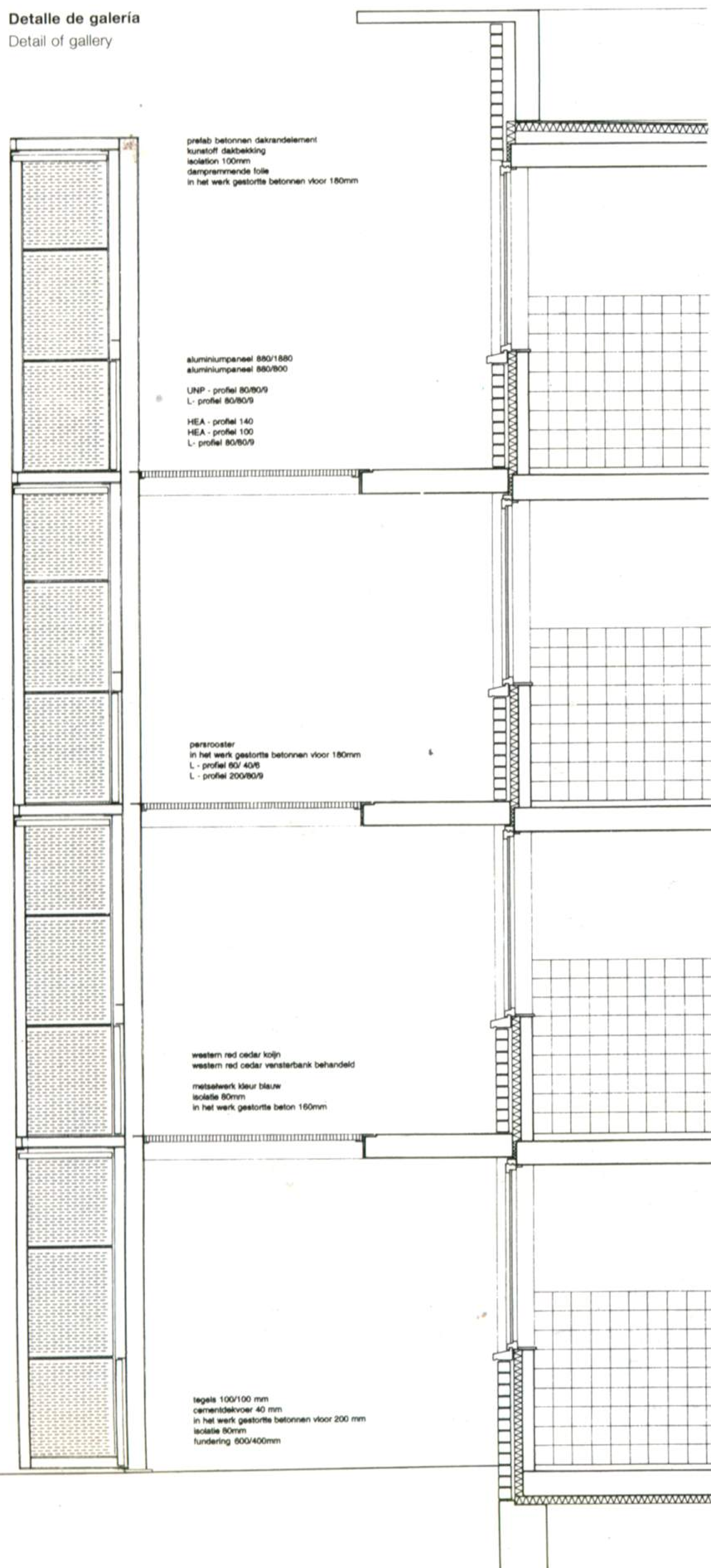


Detalle de escalera exterior
Detail of exterior staircase

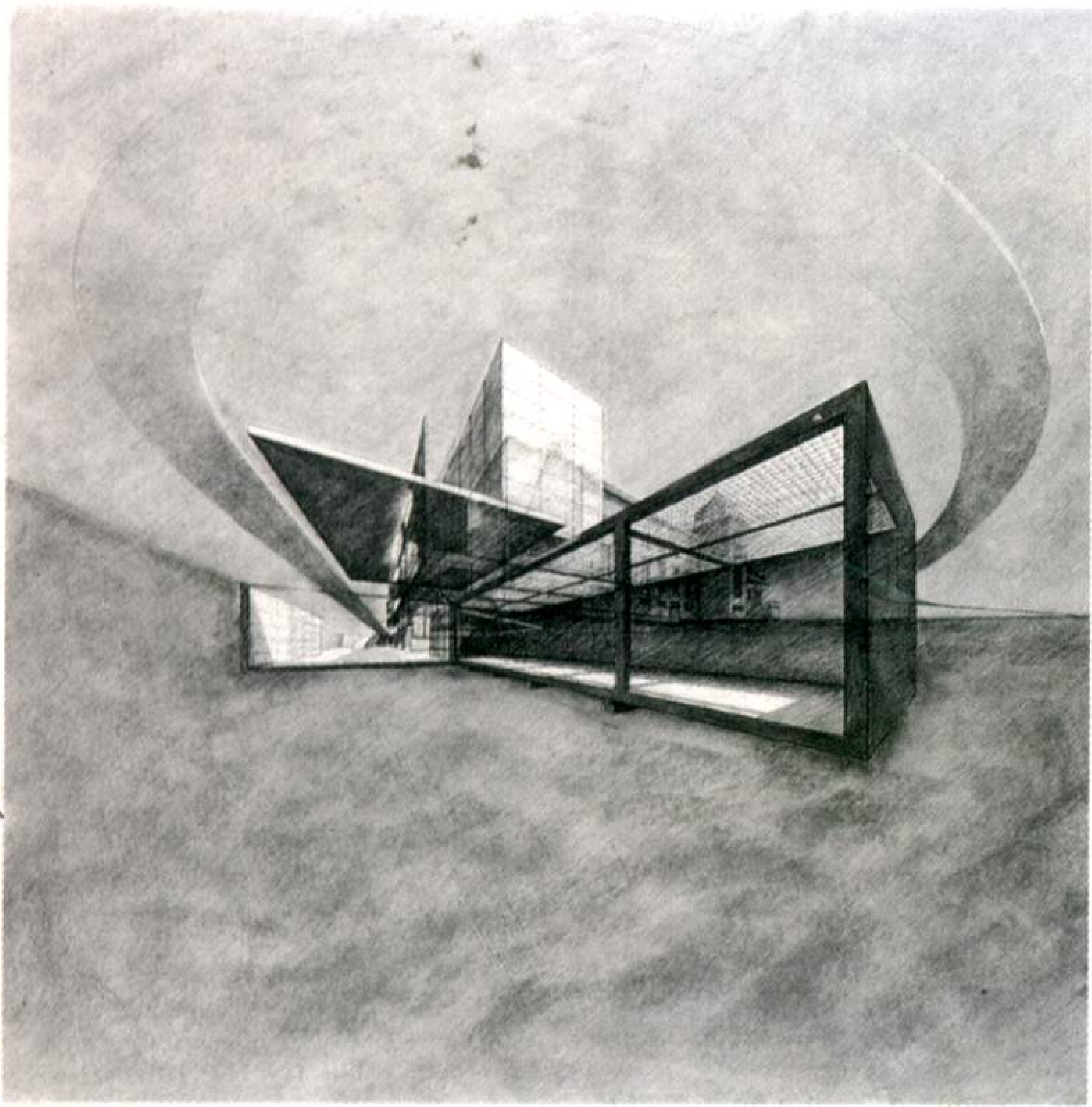


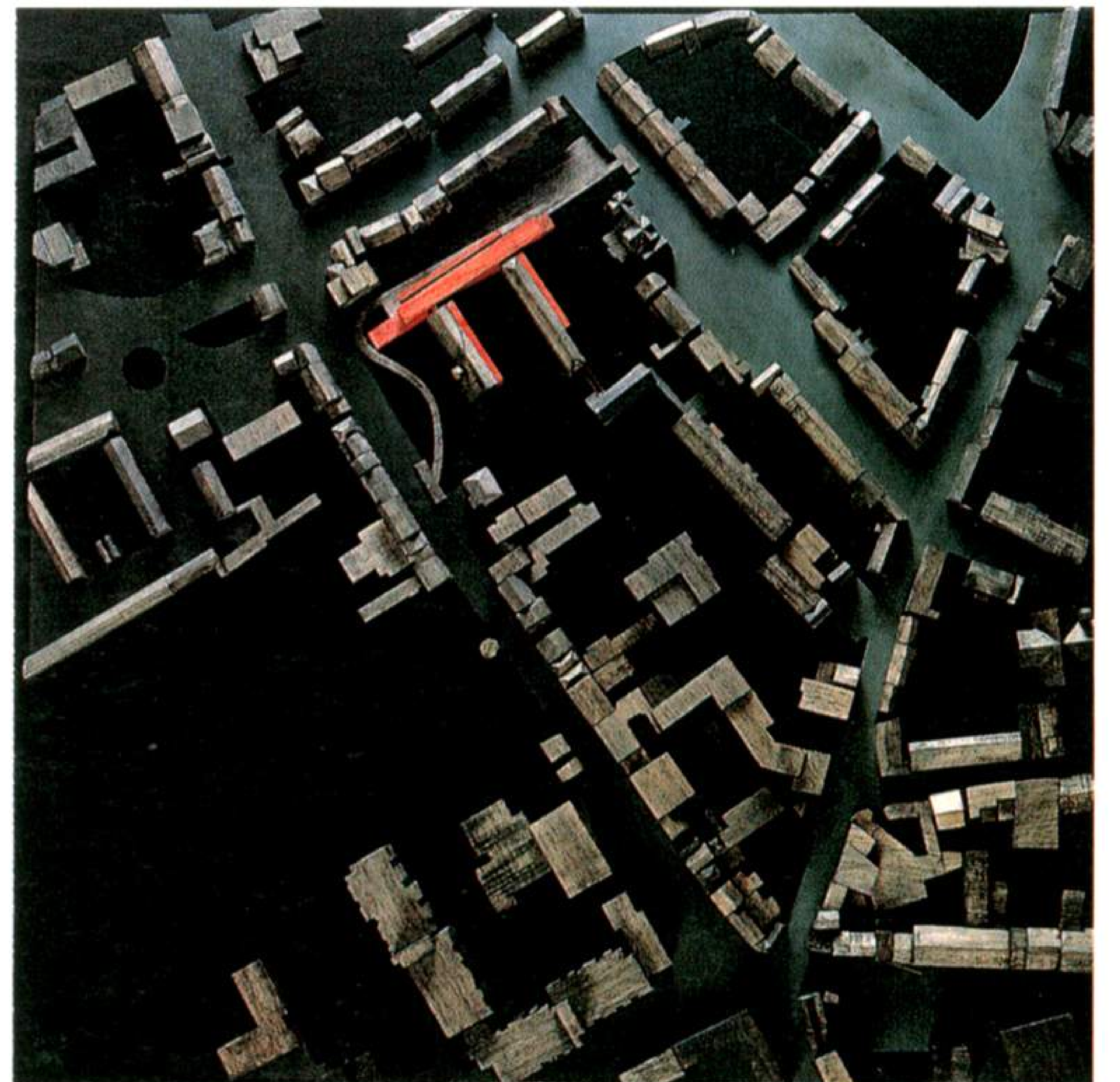
Planta apartamento tipo / Typical apartment plan

Detalle de galería
Detail of gallery









Heerlen, Holanda, 1990/1995

Sede de la Caja de Pensiones AZL

El encargo consistía en renovar y ampliar las oficinas centrales del AZL Beheer Heerlen con espacios administrativos, despachos, oficinas de planta diáfana para trabajo en equipo, salas de juntas, restaurante, aparcamiento y otras áreas relacionadas con la actividad de la empresa. Las antiguas oficinas de AZL ocupaban dos edificios de ladrillo —uno muy retranqueado respecto a la alineación de la calle, y con una larga e interesante fachada puntuada por una pequeña cúpula, de compleja geometría y posición descentrada— y otro, también alargado, situado detrás y paralelo al primero.

El tema conceptual que dirige el desarrollo del proyecto es la idea de 'enchufar' —idea clave en las actividades de la empresa— y base para abordar el complejo programa del proyecto y las condiciones del solar. Los elementos que componen la ampliación del nuevo edificio son literalmente 'enchufados' a lo existente. Las nuevas instalaciones se disponen en un volumen alargado —en disposición perpendicular a los edificios antiguos— con extensiones que adosadas a la parte trasera de éstos, quedan insertadas en la nueva composición. El tráfico rodado se resuelve de modo inverso: se desenchufa (de la calle) y se conduce hacia un nivel inferior para canalizarse más adelante.

Las funciones más relevantes de las nuevas instalaciones se disponen en el volumen alargado principal, unos bloques estrechos revestidos de hormigón y acero inoxidable que se deslizan uno sobre otro y que gravitan sobre un amplio espacio excavado en el terreno. Este efecto ayuda a suscitar una sensación de levedad en todo el volumen.

El tallado y tratamiento del terreno en pendiente alcanza hasta el espacio que queda entre los dos edificios existentes. La ampliación opera como un dispositivo de ajuste de la geometría del conjunto, acomodándolo al ligero desalineamiento de las calles que bordean el solar.

Heerlen, The Netherlands, 1990/1995

AZL Pensionfund Headquarters

The brief consisted of renovations and extensions to the AZL Beheer Heerlen headquarters: office space for 230 people, 22 private offices and a variety of open-plan and team office spaces, conference rooms, a restaurant, car park and other areas related to the firm's work. The existing AZL offices were already housed in two units: a handsome brick building which is set back considerably from the allotment street line but nevertheless offers a long, interesting facade punctuated by a small, off-centre and geometrically complex dome, and in another long parallel brick building to the rear.

The conceptual theme that governed the project's development was the idea of 'plugging', a key component of the firm's activities, which became the direct conceptual route into the projects' complex brief and site conditions. In effect, the new building components are literally plugged into the existing situation. The new facilities are housed in an elongated volume perpendicular to the existing buildings. The perpendicular extensions are attached to the rear side of the two existing buildings, inserted (plugged) into the existing unit. Conversely, the traffic pattern is a reversal of the concept. As Arets explains, "The traffic is unplugged" (from the streets) and moves underground to be further unravelled.

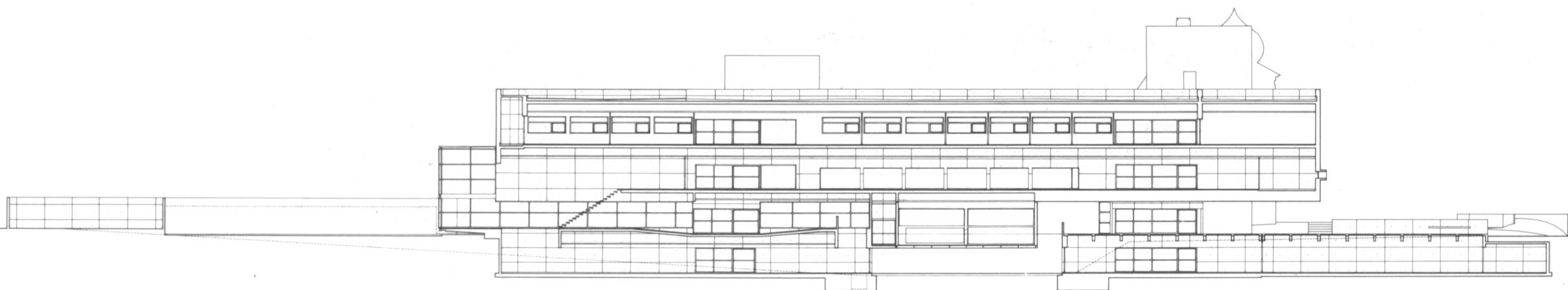
The major parts of the new facilities are housed in the elongated volume, made up of thin slab volumes clad in concrete and stainless steel. These slide upon each other and float above a large linear space carved into the ground. The floating effect provides a perception of weightlessness, of gravity defiance.

The hewn ground extends into the space left between the existing buildings, plugging the present condition into the newly created one. The carved volumes operate as a geometry-adjusting device, accommodating the entire complex to the subtle misalignment of the streets that define the AZL site.

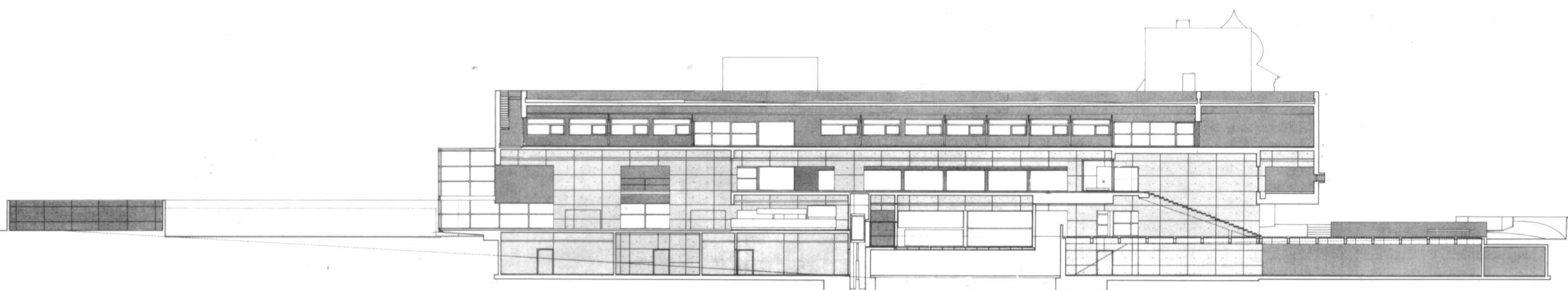




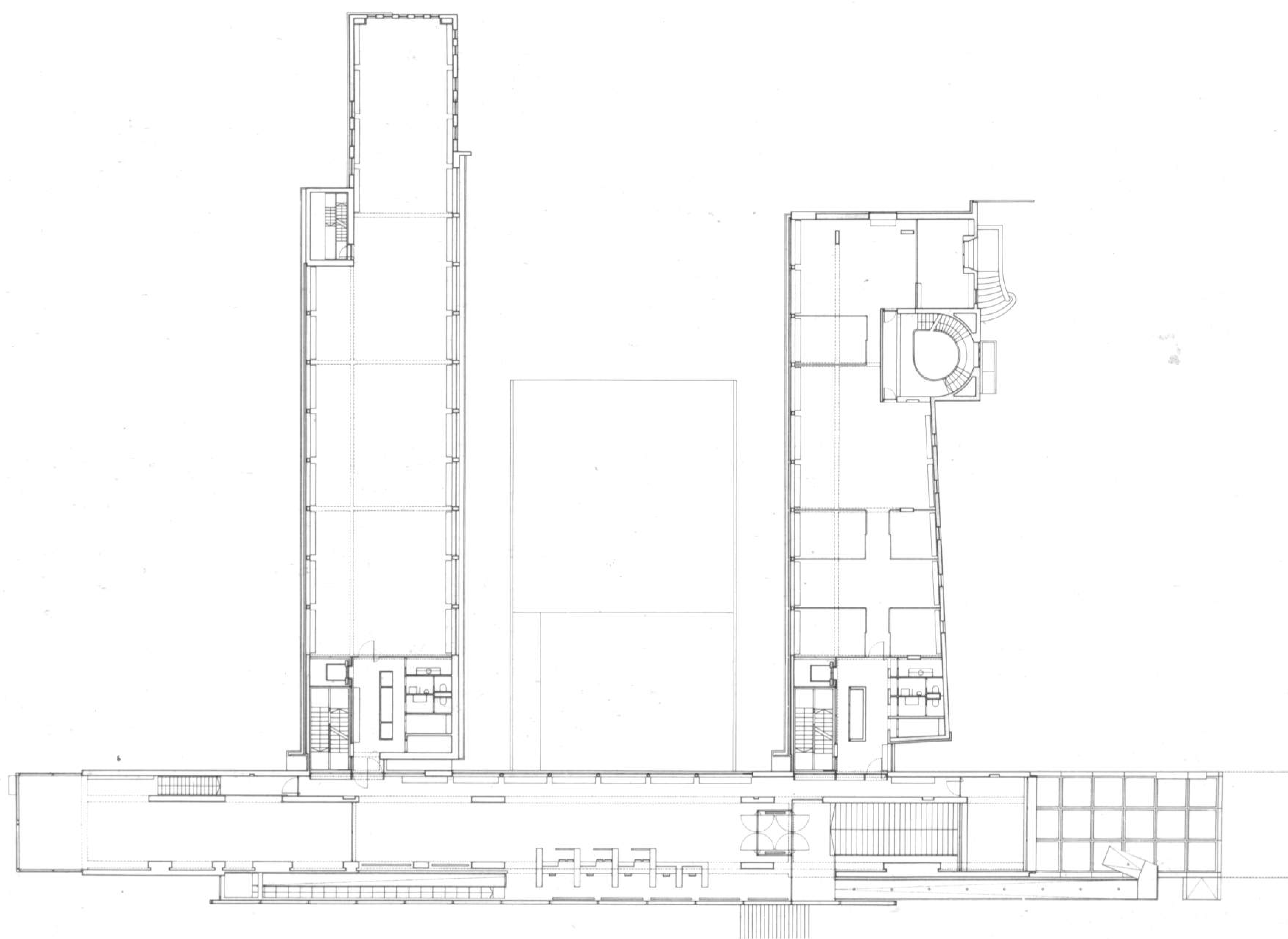




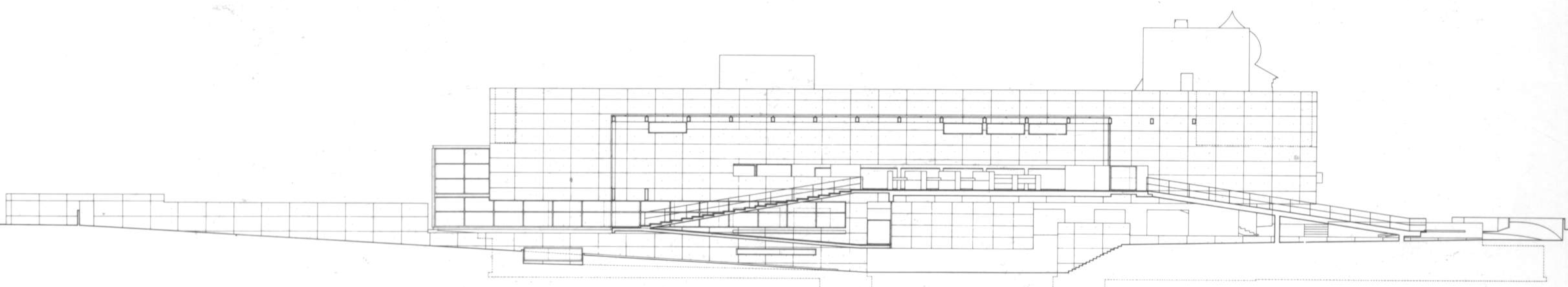
Sección longitudinal por escalera de acceso a la cafetería desde el hall de recepción / Longitudinal section through stairway from reception hall to coffee shop



Sección longitudinal por escalera de acceso principal / Longitudinal section through main entrance staircase



Planta nivel intermedio (acceso principal) / Intermediate level plan (main entrance)

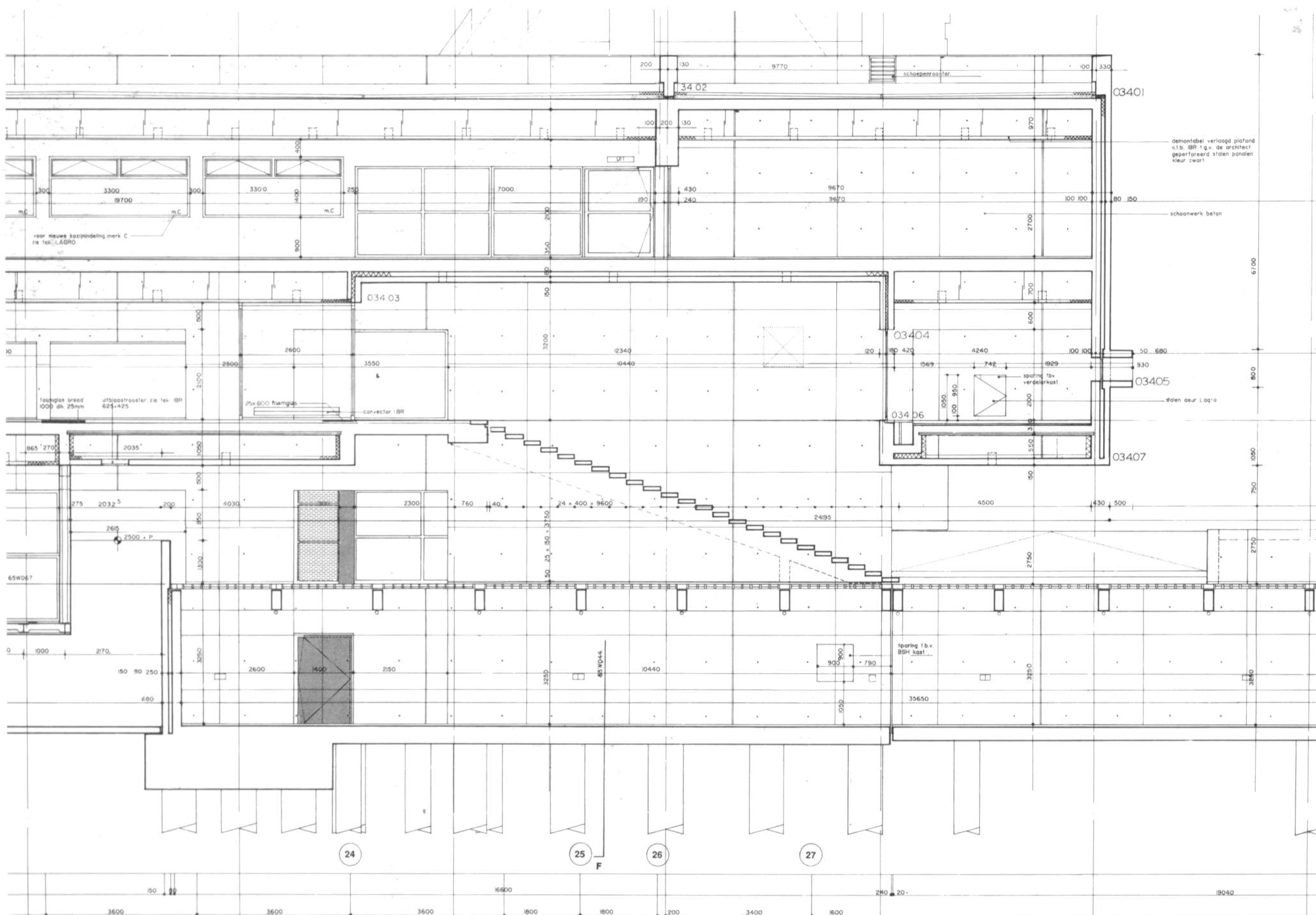


Sección longitudinal por rampa / Longitudinal section through ramp

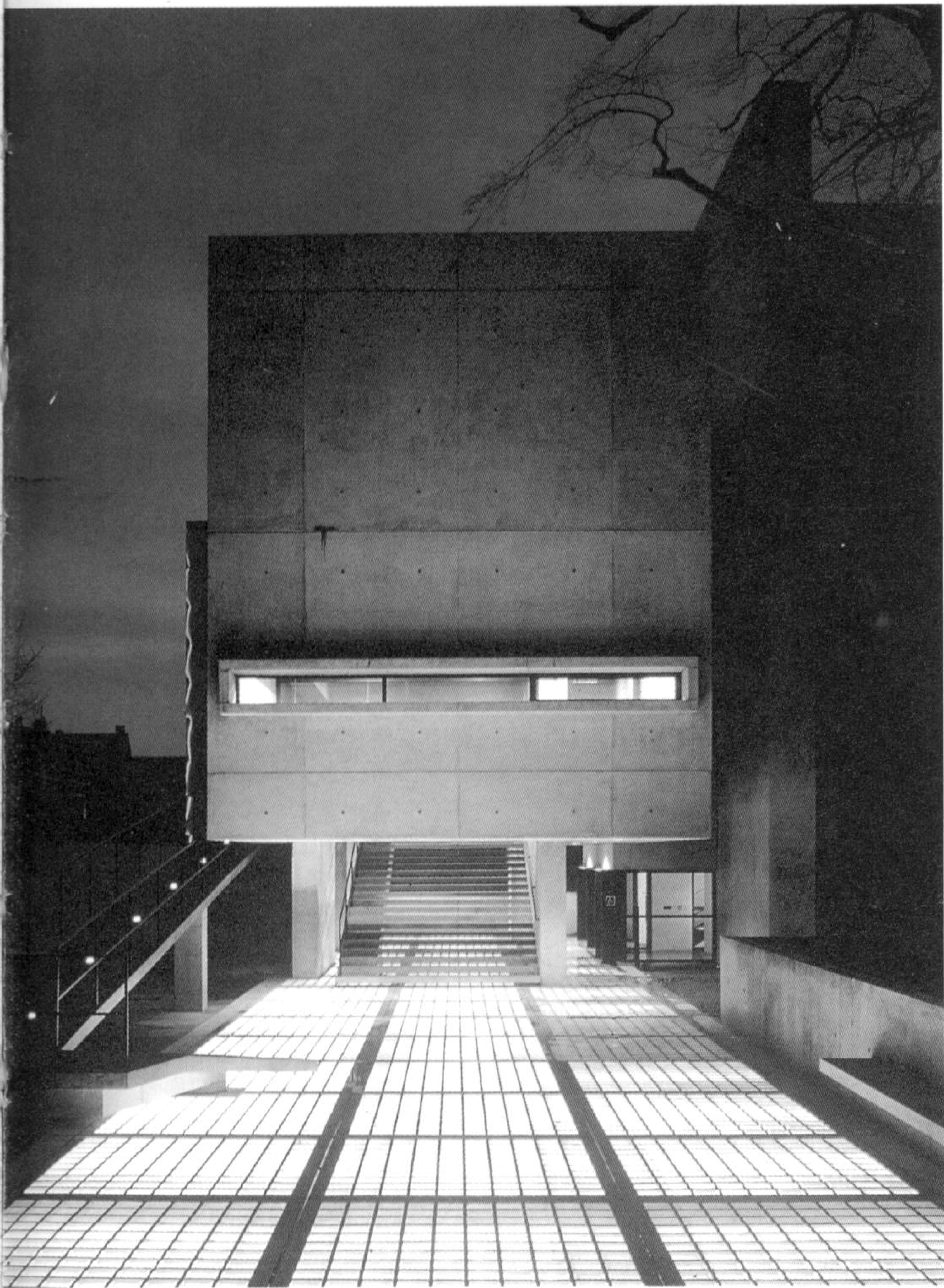




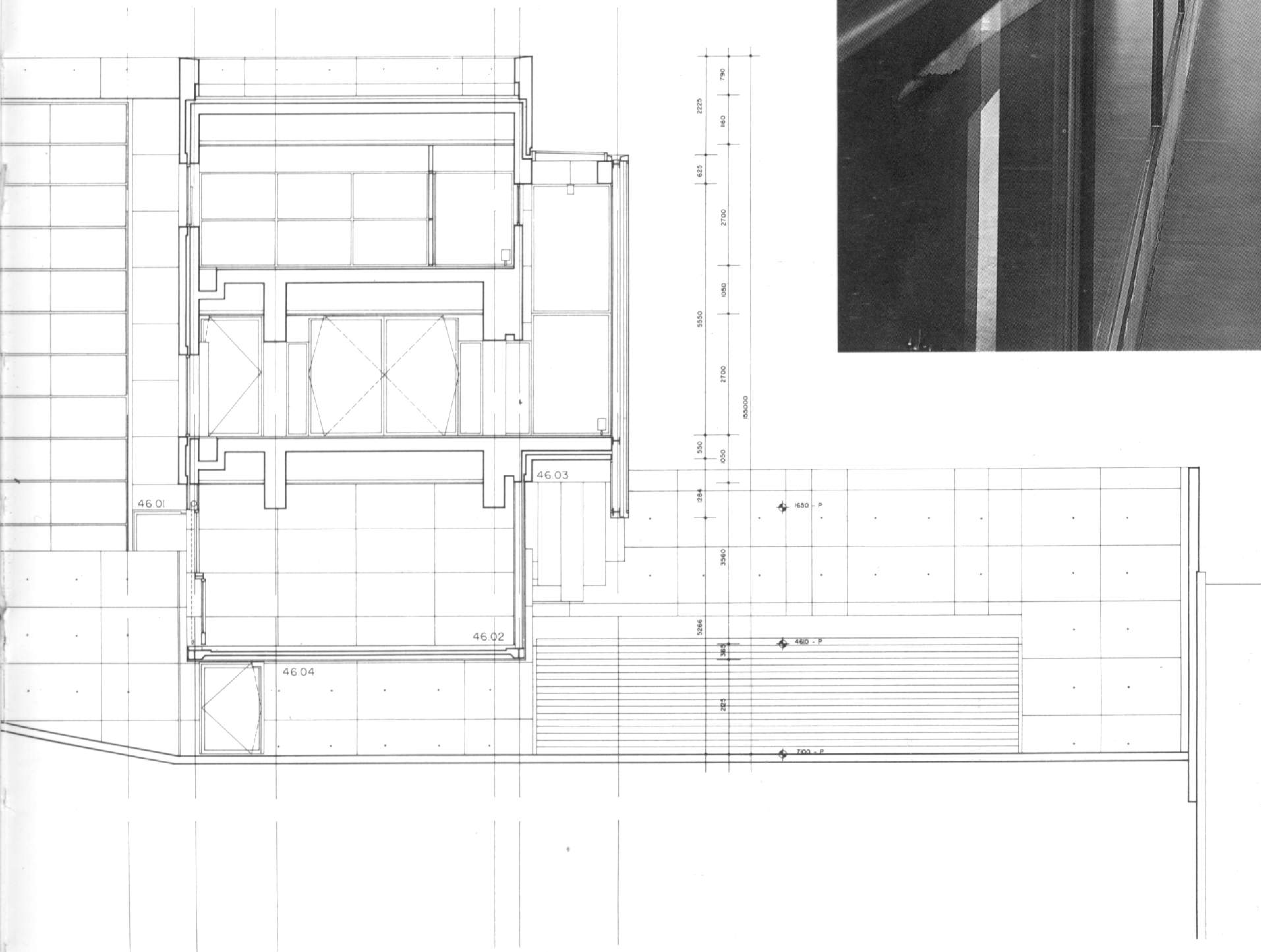




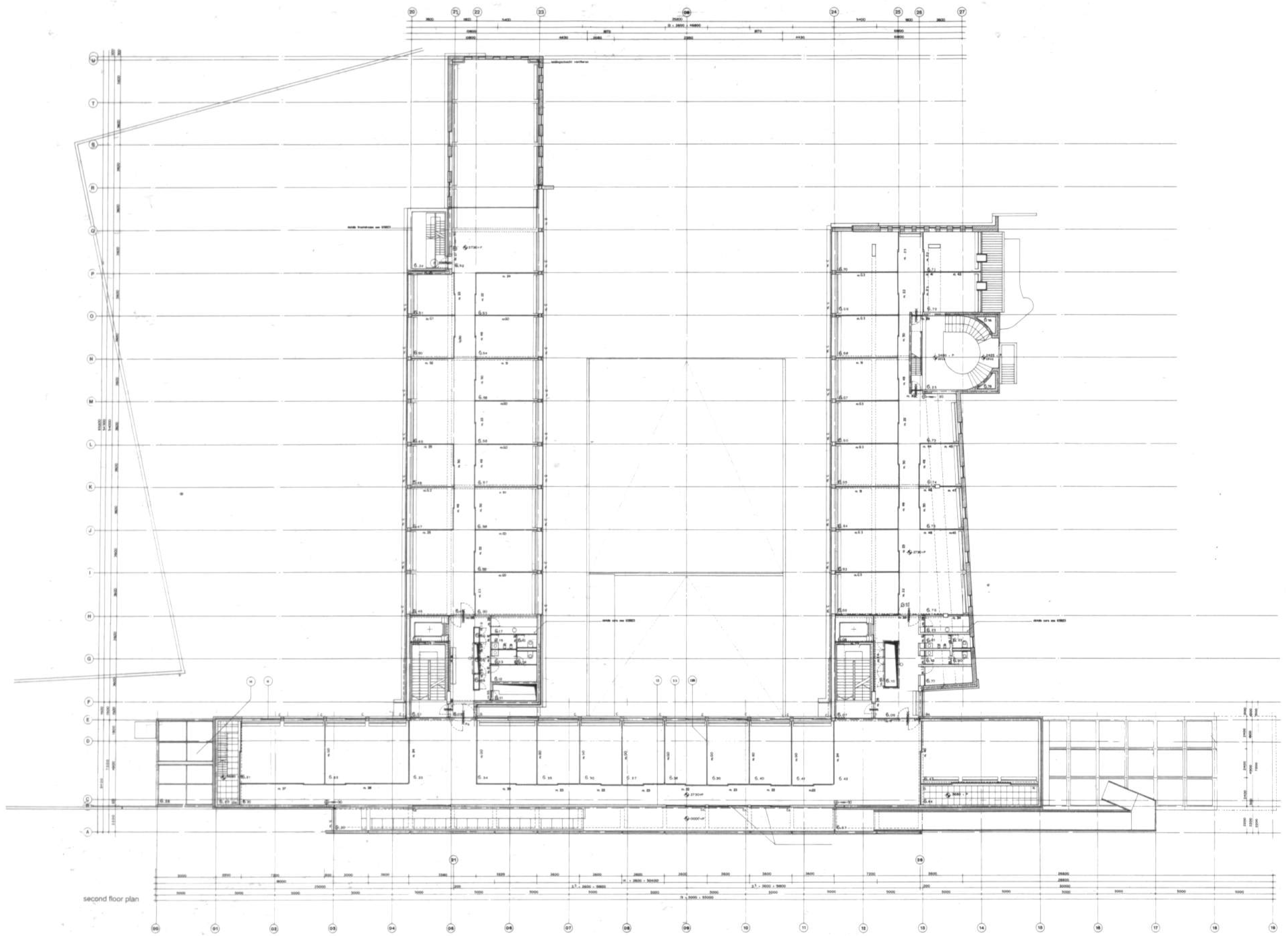
Detalle de sección longitudinal por escalera de acceso principal / Detail of longitudinal section through main entrance staircase



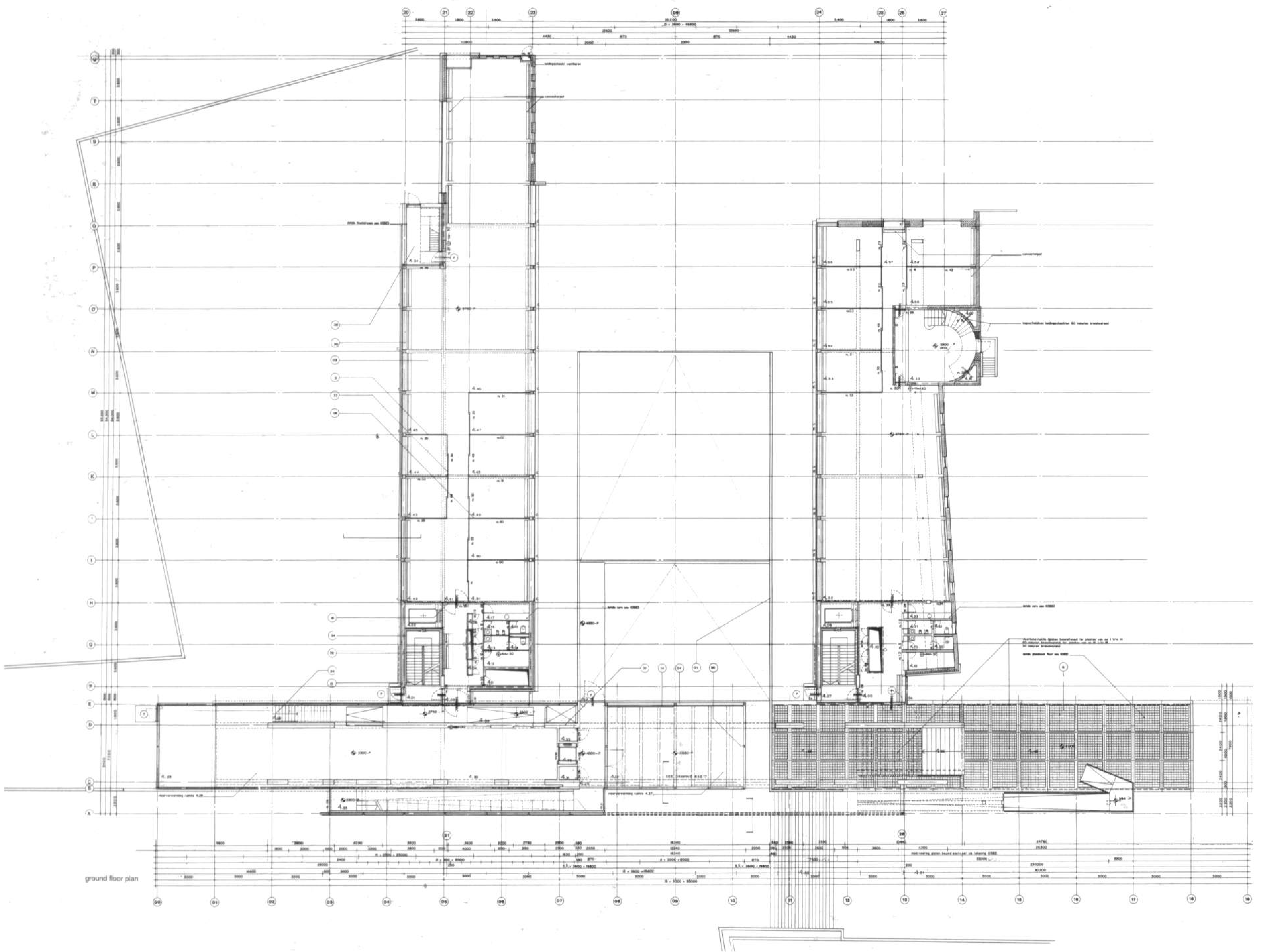




Detalle de sección transversal por hall de recepción / Detail of cross section through reception hall



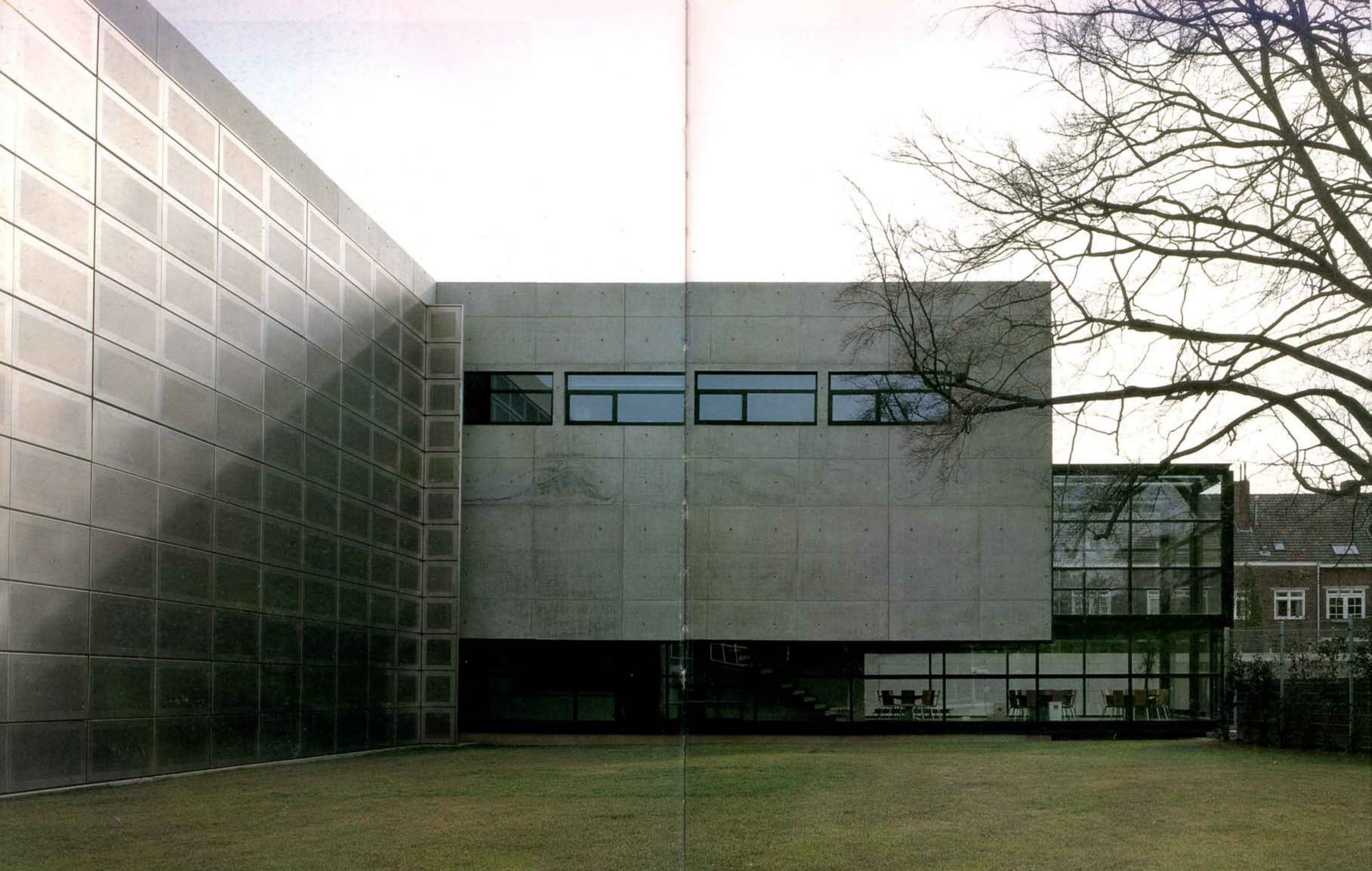
Planta nivel superior / Upper level plan

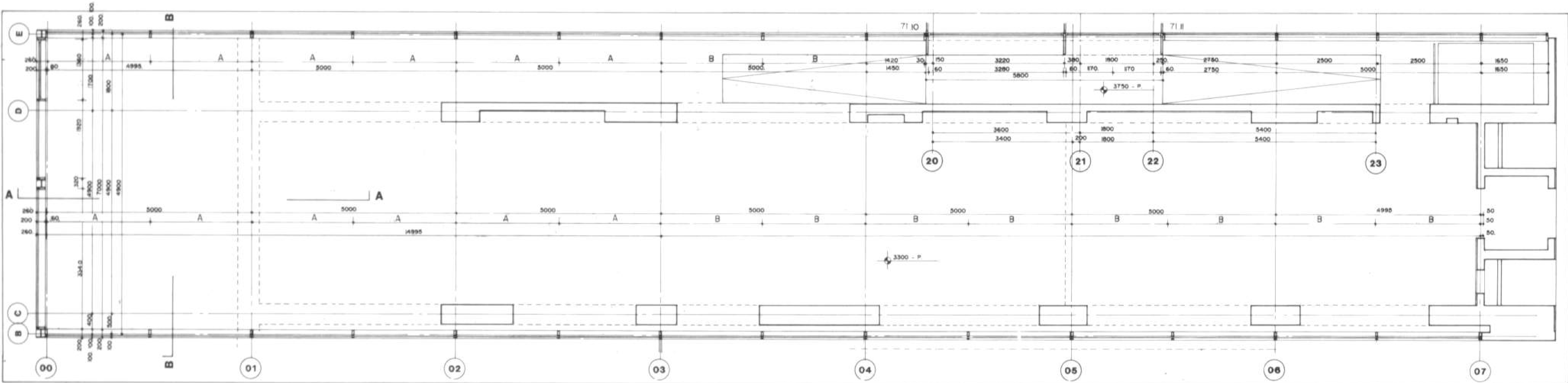


Planta baja (cafetería) / Ground floor plan (coffee shop)

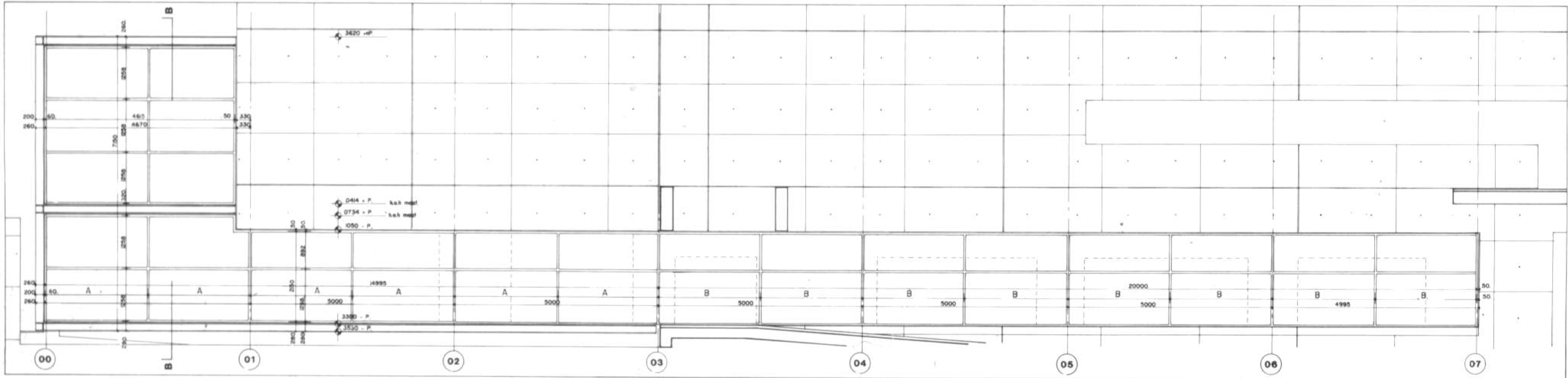




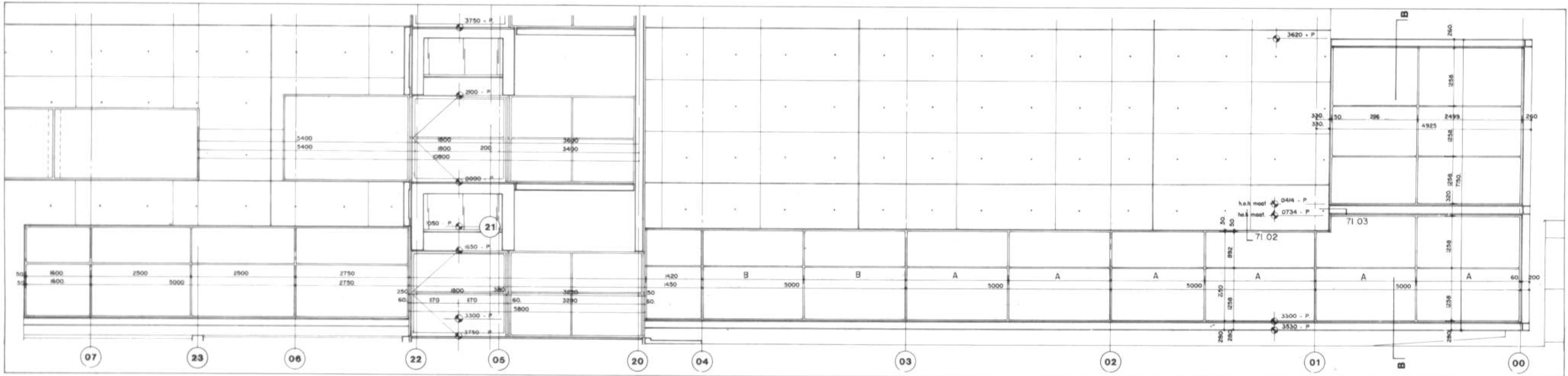




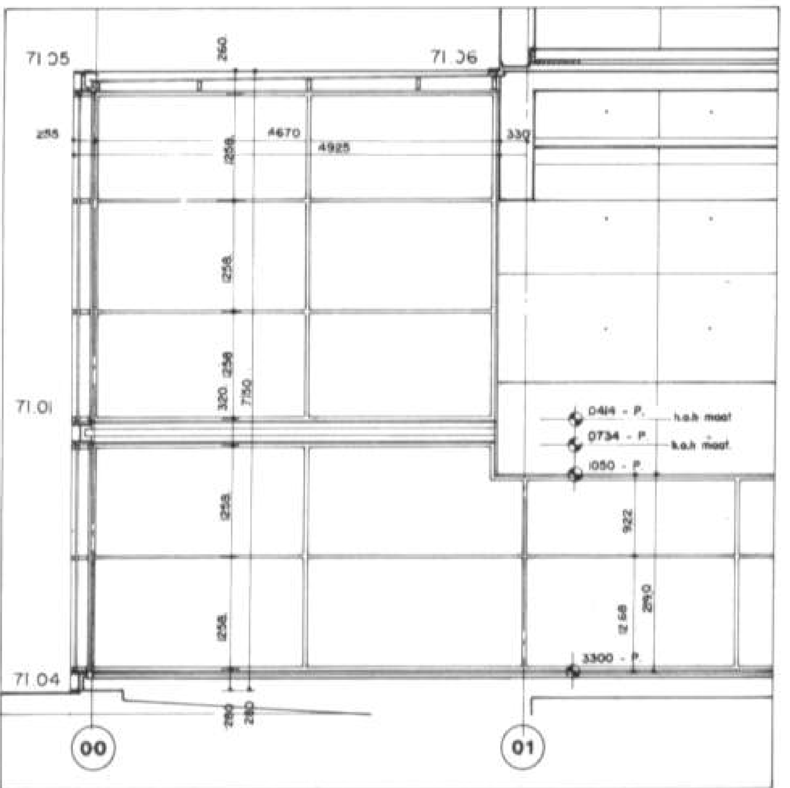
begane grond bouwdeel A2



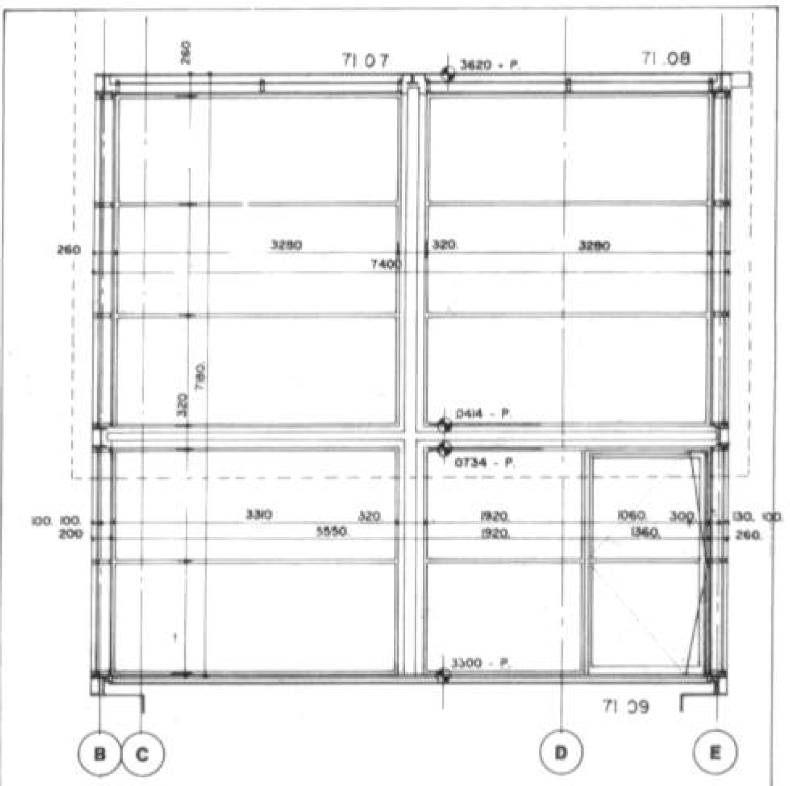
gevel zuid-oost.



gevel oost-west



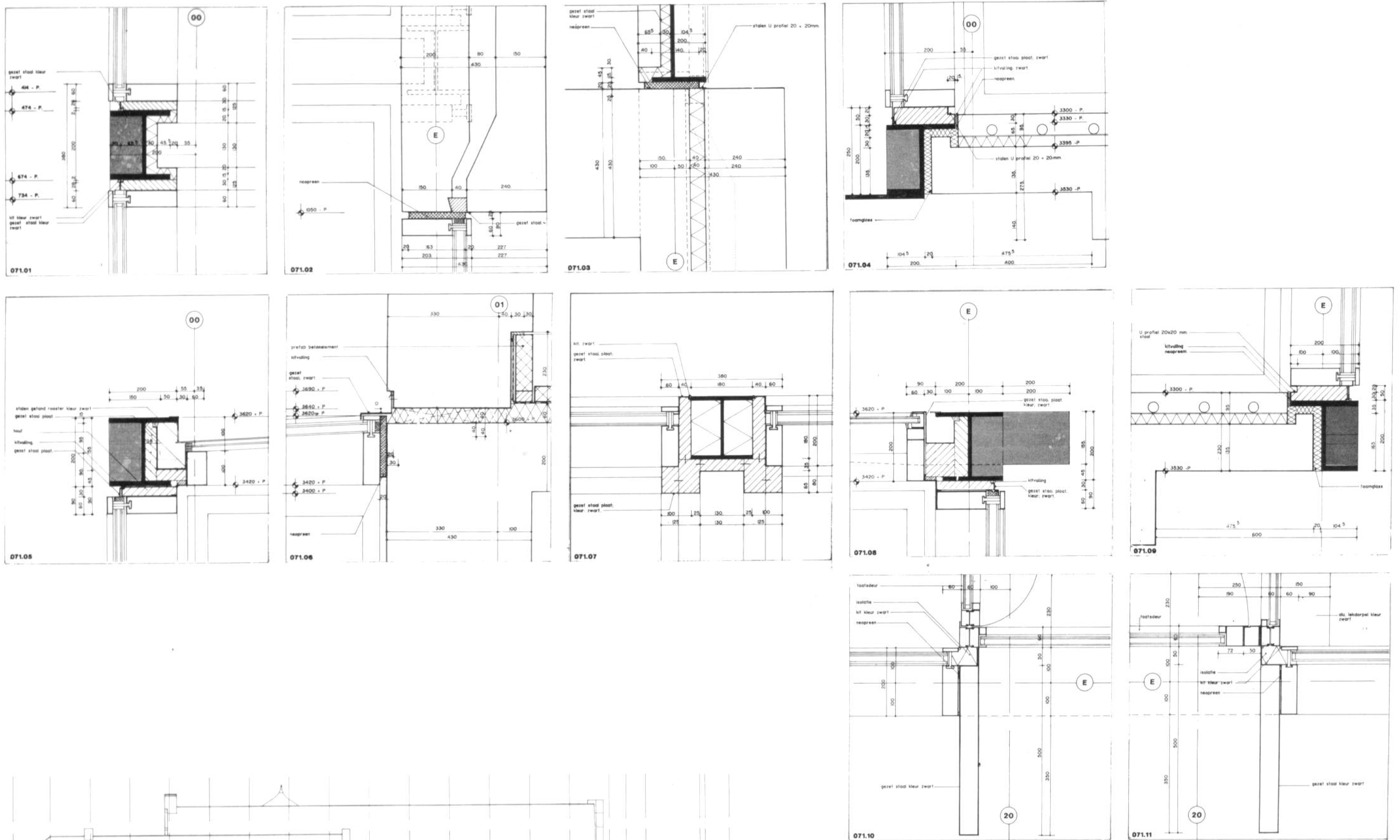
doorsnede A-A



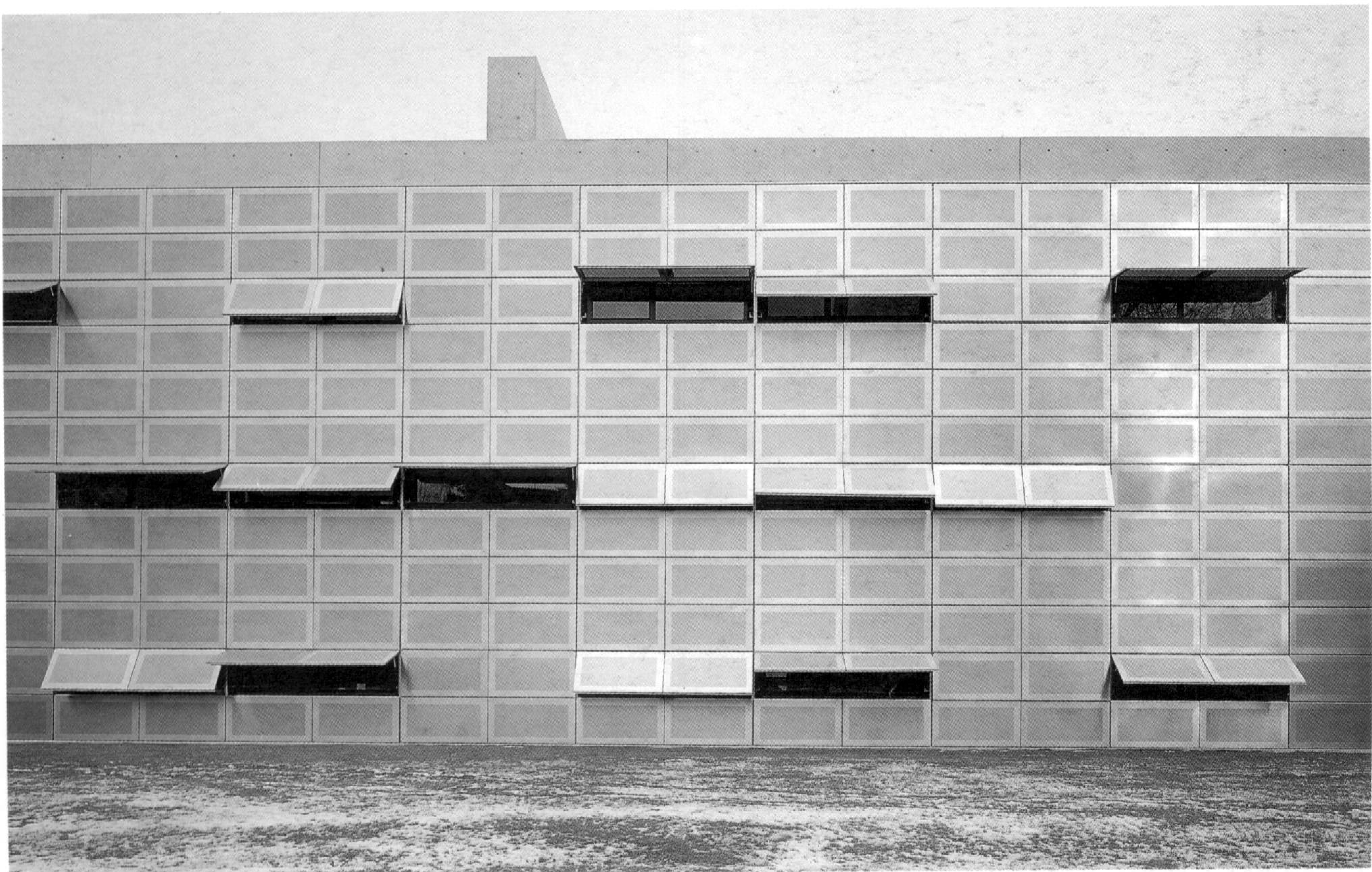
doorsnede B-B.

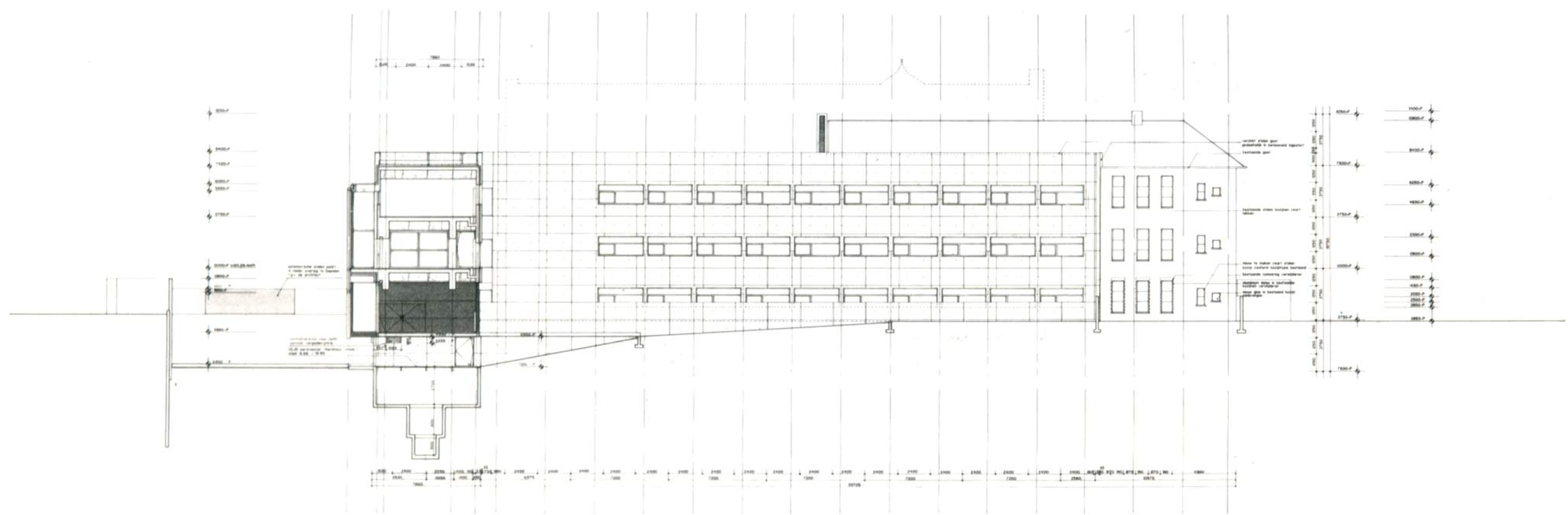


Cafetería
planta, alzados, secciones transversales y detalles (página de la derecha)
Coffee shop
plan, elevations, cross sections and details (on the right page)



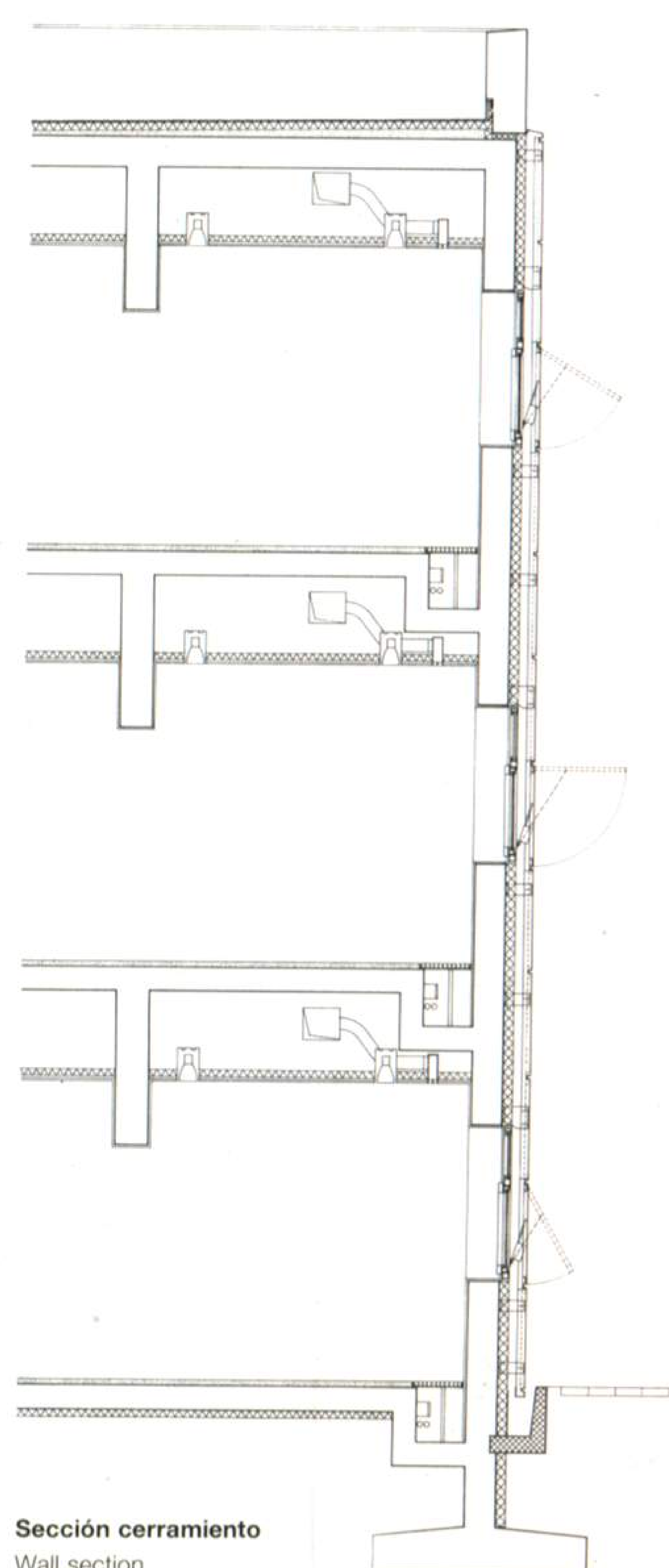
Alzado Suroeste / Southwest elevation



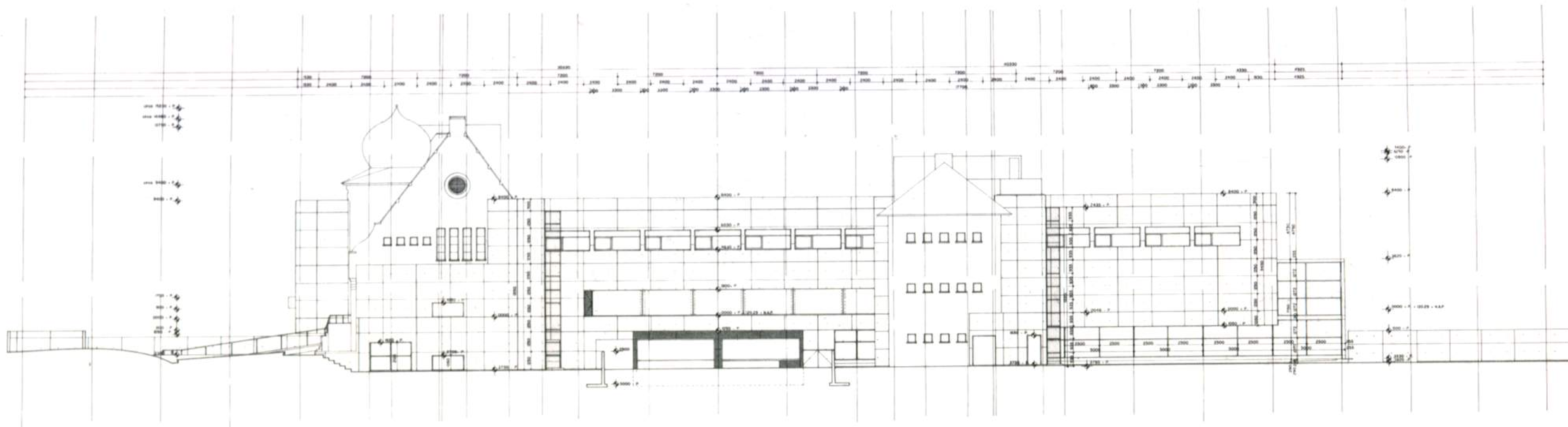


Sección transversal por eje del patio / Cross section through courtyard axis

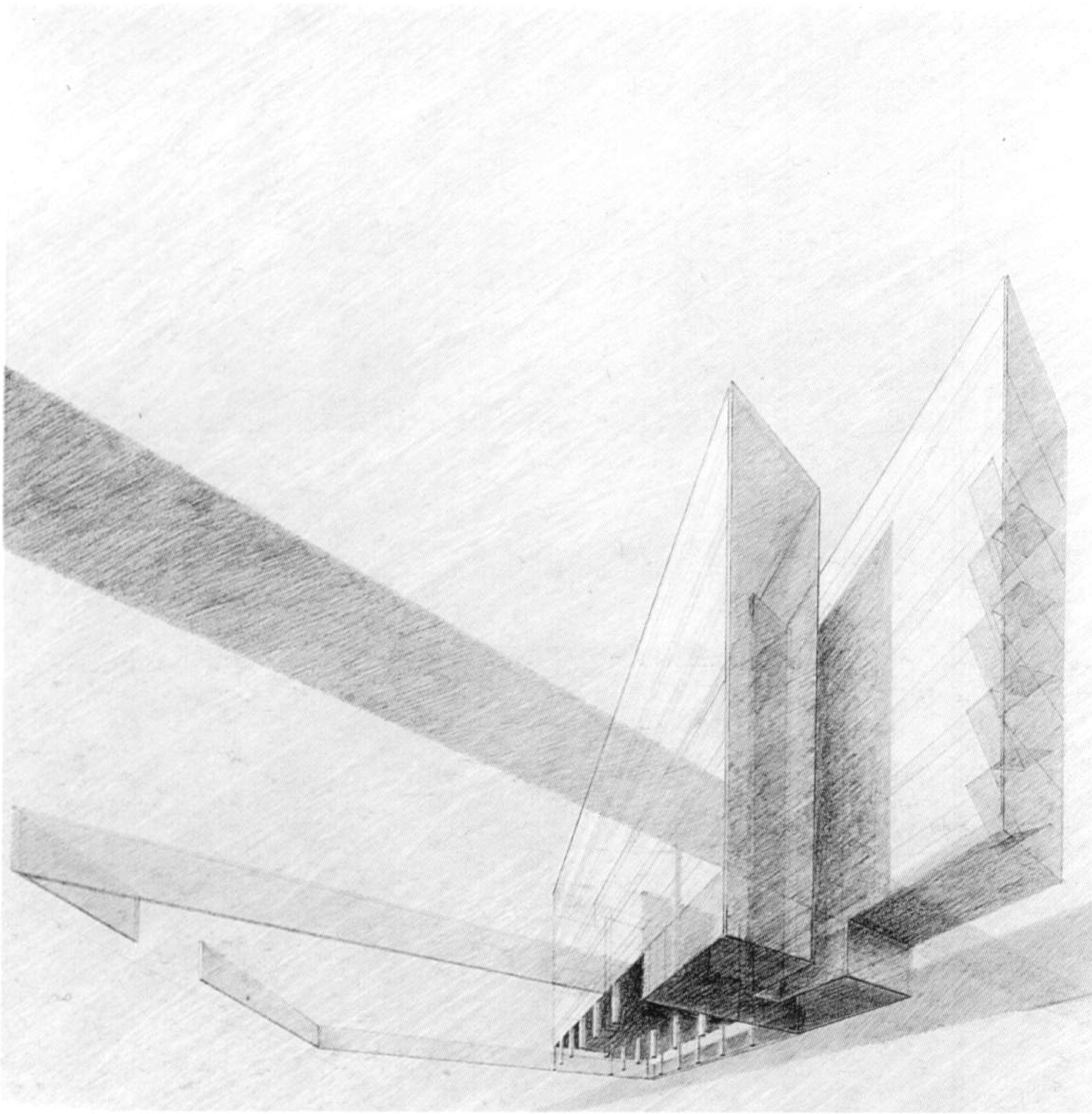


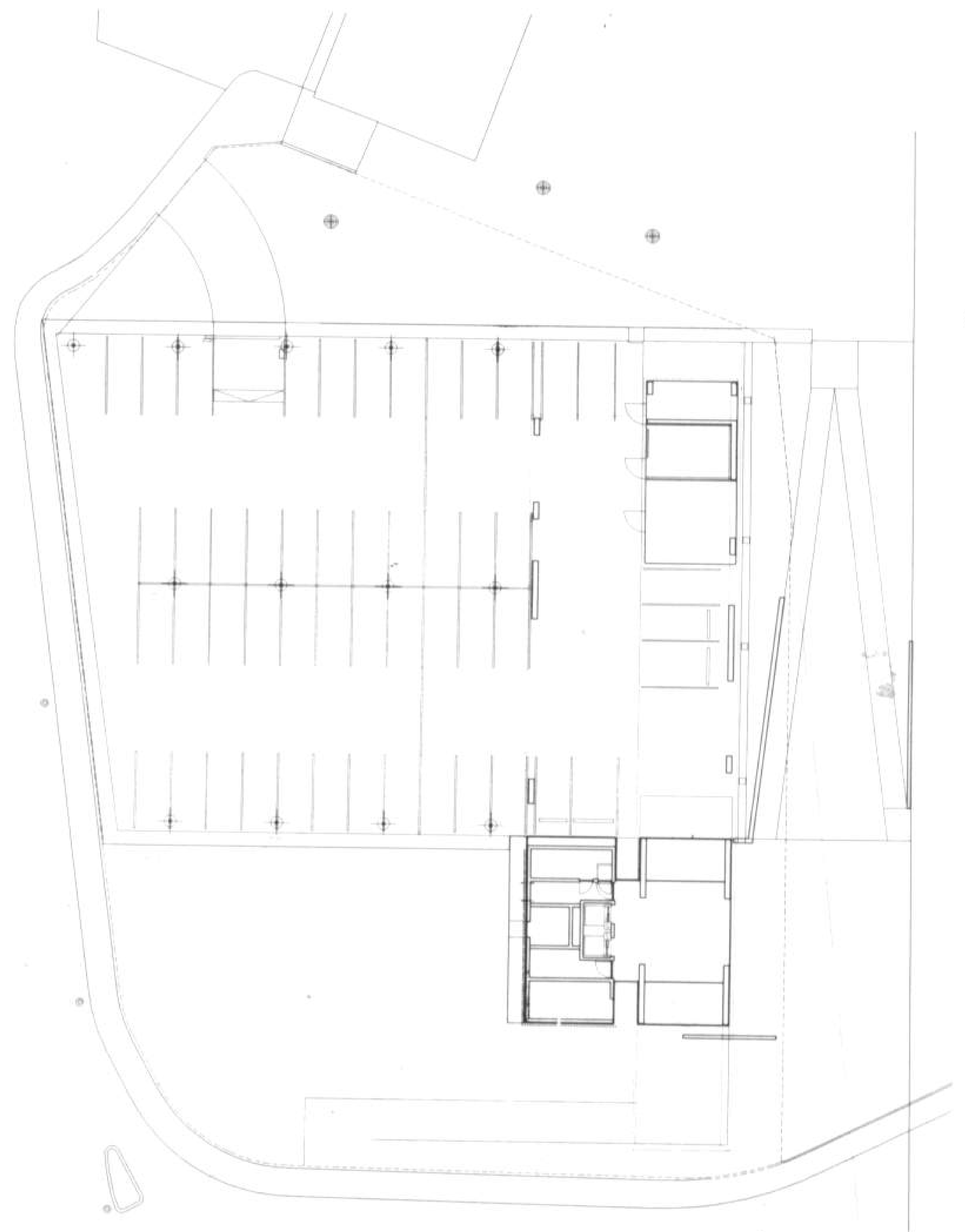


Sección cerramiento
Wall section


Alzado Noroeste / Northwest elevation







Maastricht, Holanda, 1990/1995

Edificio de Oficinas Céramique

El edificio se sitúa en paralelo a la avenida que cruza el río Maas, asumiendo la autovía como soporte de orientación y verificación. El proyecto incluye un área de aparcamiento que penetra en el solar a modo de cuña y que parece impulsar el edificio hacia arriba, restándole gravidez.

El edificio consiste en dos volúmenes, desfasados entre sí, que subrayan las dos avenidas que rodean el solar y que se cruzan en este punto: la autovía y la carretera que une Sphinx-Céramique con el barrio Randwijck de Maastricht. Una rampa peatonal enmarca y salva el desnivel entre el edificio y el punto de intersección. El edificio debe ser entendido en función de su relación con la autovía.

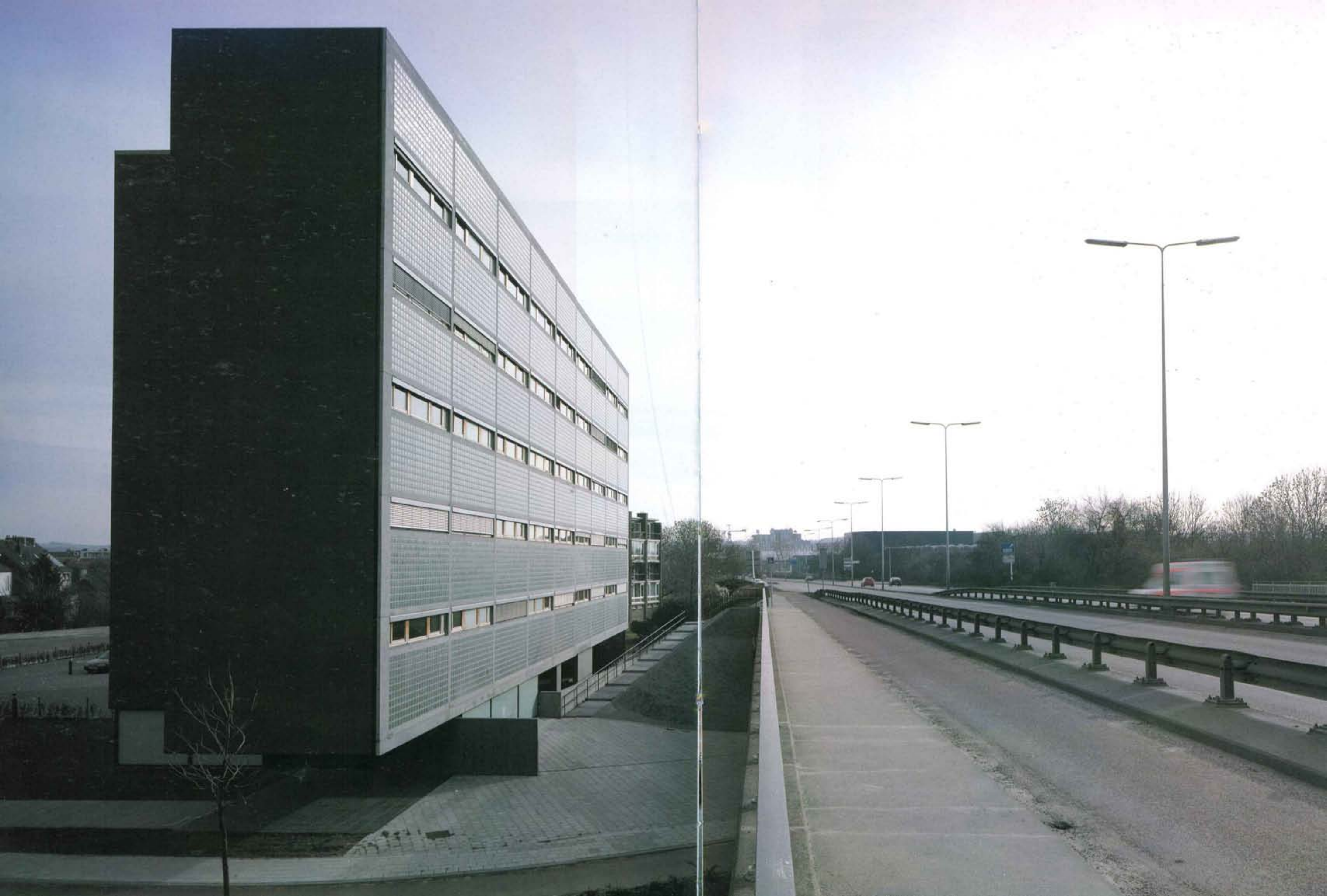
Maastricht, The Netherlands, 1990/1995

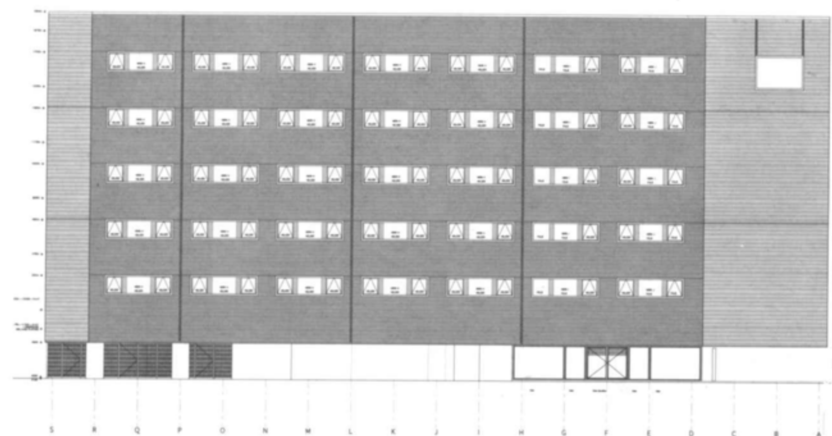
Céramique Office Building

The plan sites the office building parallel to the motorway across the Maas River, which is taken as a point of orientation and verification. The design contains a parking deck which slices through the site like a wedge and forces the building upward, so to speak, freeing it of its weight.

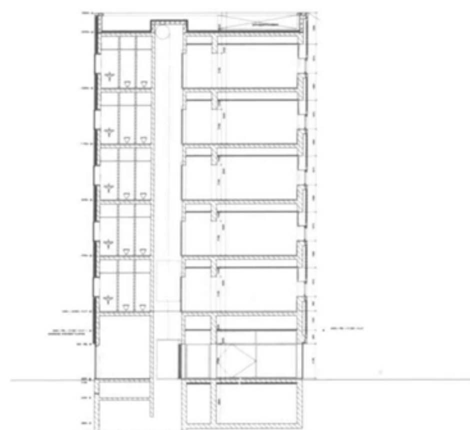
The building itself consists of two wings shifted out of alignment, one of which juts across the road linking the Sphinx-Céramique grounds to the Randwijck area of Maastricht. In this way the building marks the intersection of two roads. A pedestrian ramp underscores the link between building and intersection. Accordingly the building should be treated as a function of the road.


BUSS





Alzado posterior / Rear elevation

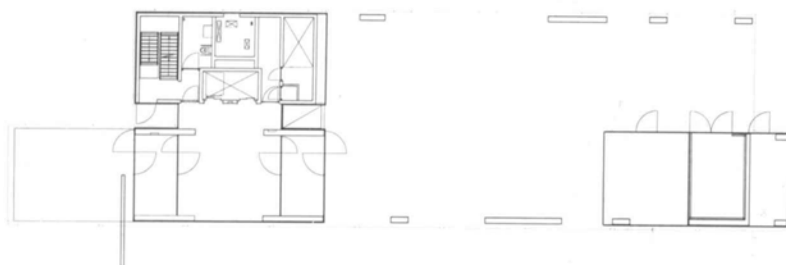


Sección transversal
Cross section

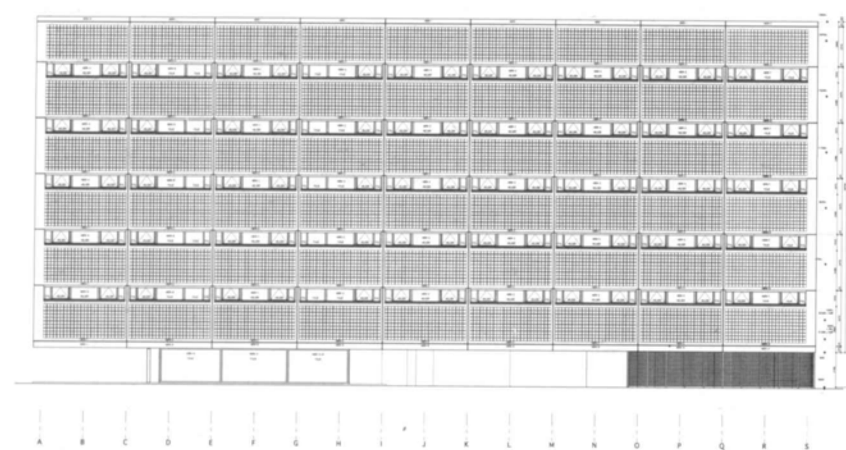




Planta tipo / Typical floor plan



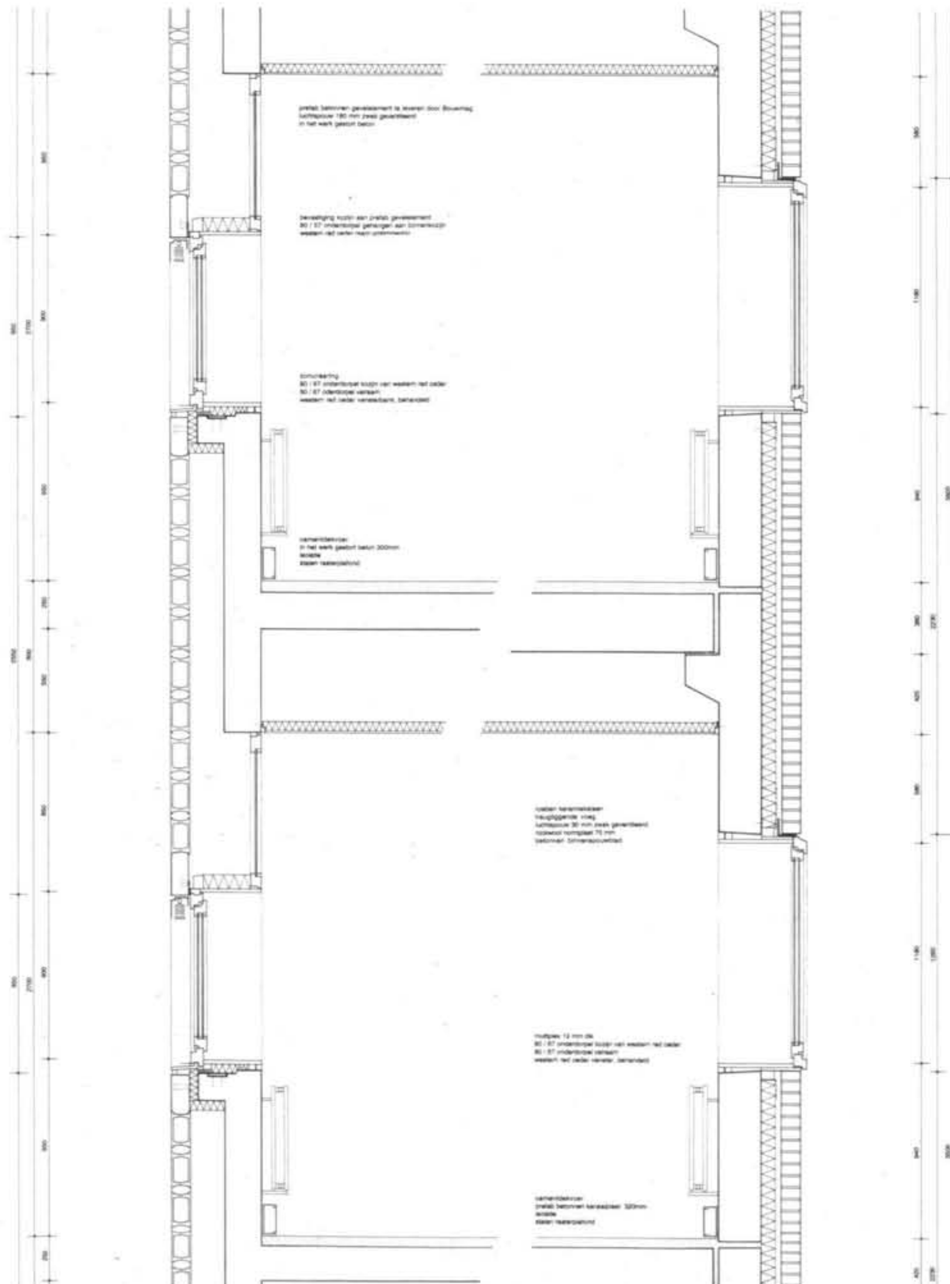
Planta baja / Ground floor plan



Alzado a la autovía / Highway elevation

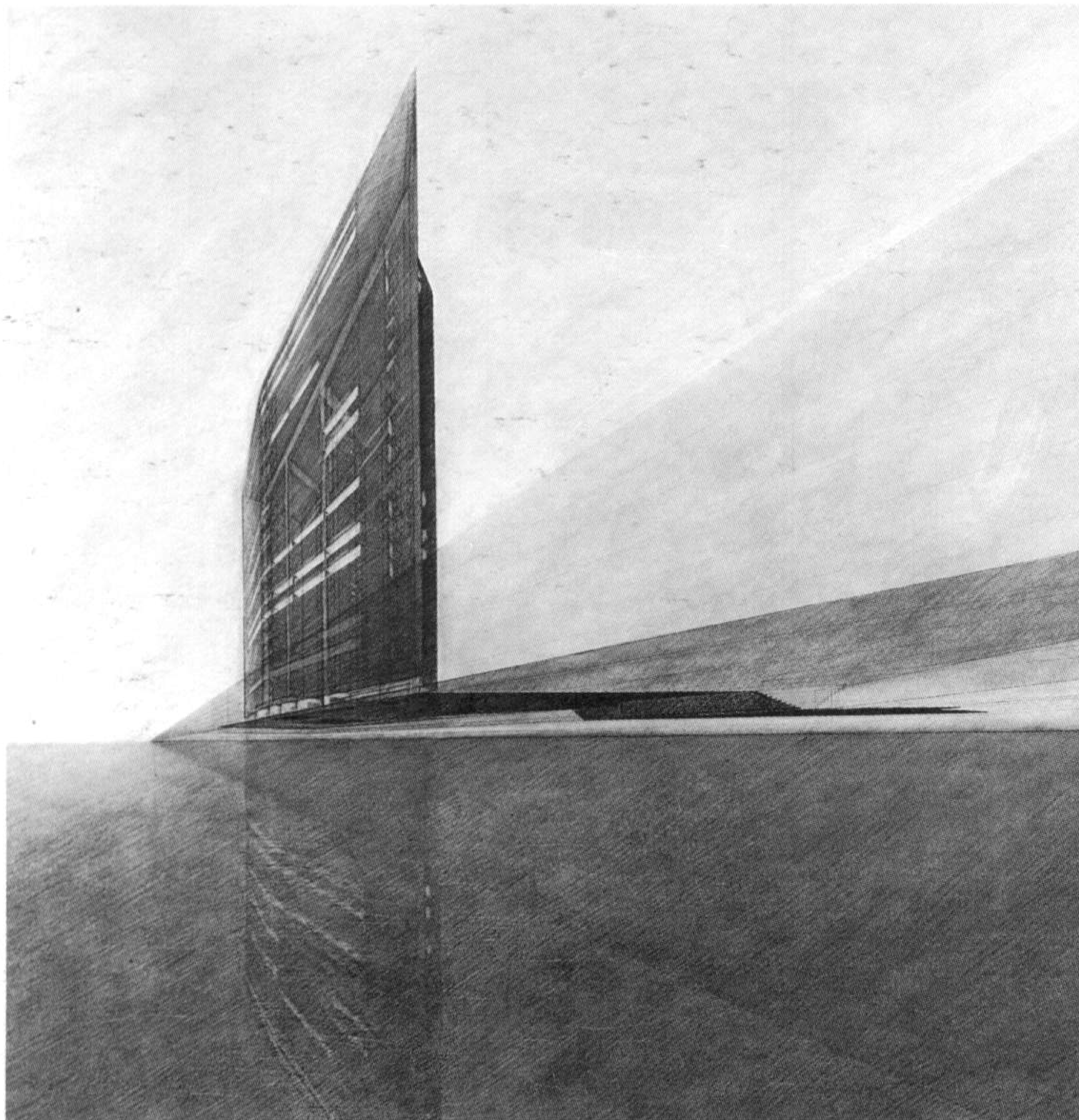






Sección cerramientos
Wall section





Amsterdam, Holanda, 1990/1996

Torre de Apartamentos en la Isla KNSM

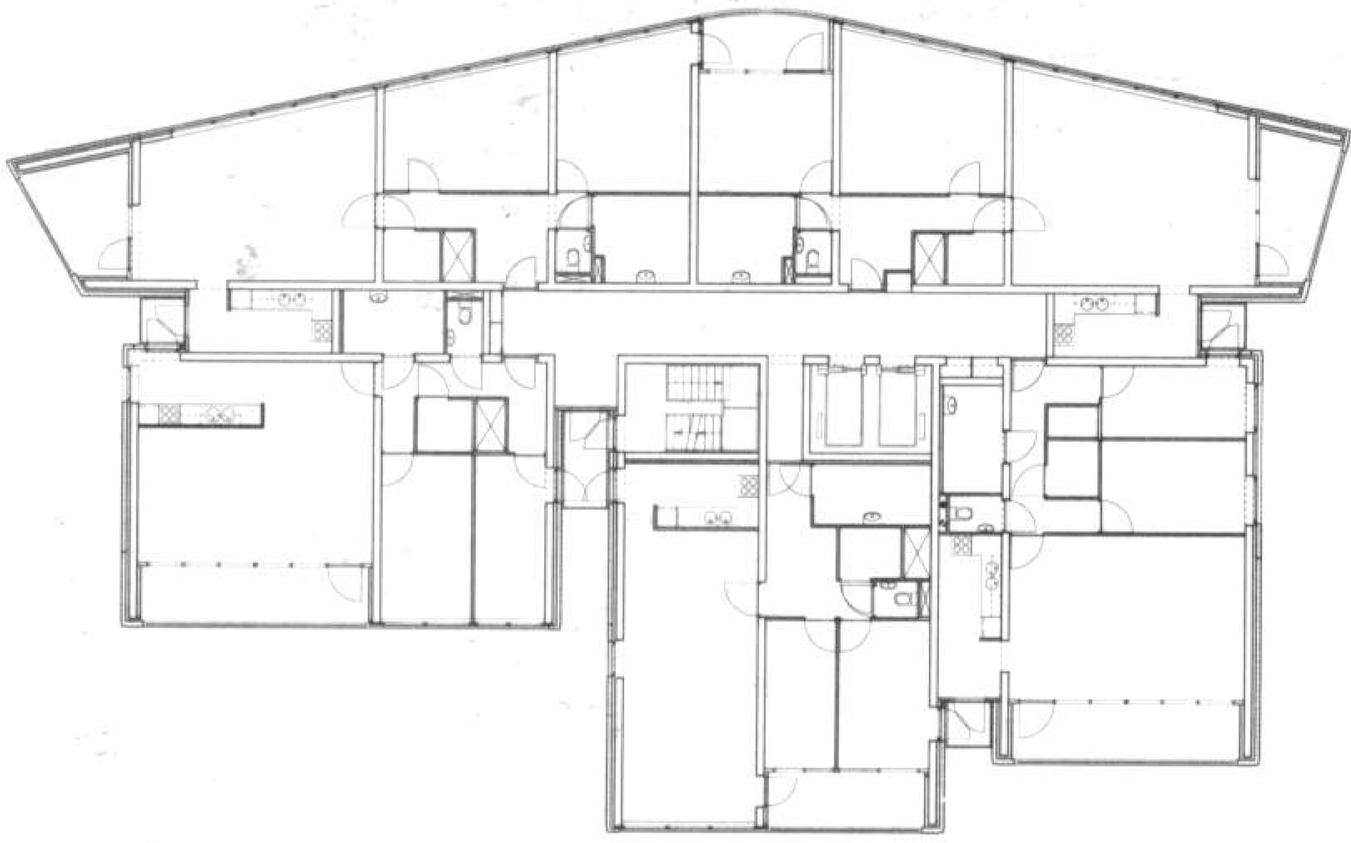
El proyecto se compone de cuatro elementos —cuatro torres independientes, aunque estrechamente agrupadas— con un total de 21 plantas, y cinco apartamentos por planta. Hay cinco áticos en la cubierta. La torre se levanta sobre una isla que antes estuvo ocupada por la Compañía Royal Netherlands de Embarcaciones de Vapor, con vistas sobre la ciudad de Amsterdam en una dirección y sobre las aguas del Ijsselmeer en la otra. Los cuatro elementos de los que consta la torre acometen y afrontan el plano del terreno a diferente cota. Con una altura que fluctúa con respecto al nivel de la planta baja, el diseño de estos cuatro elementos pretende crear una especie de horizonte urbano en el nivel del suelo. Desde este nivel también es posible ver el aparcamiento interior.

Amsterdam, The Netherlands, 1990/1996

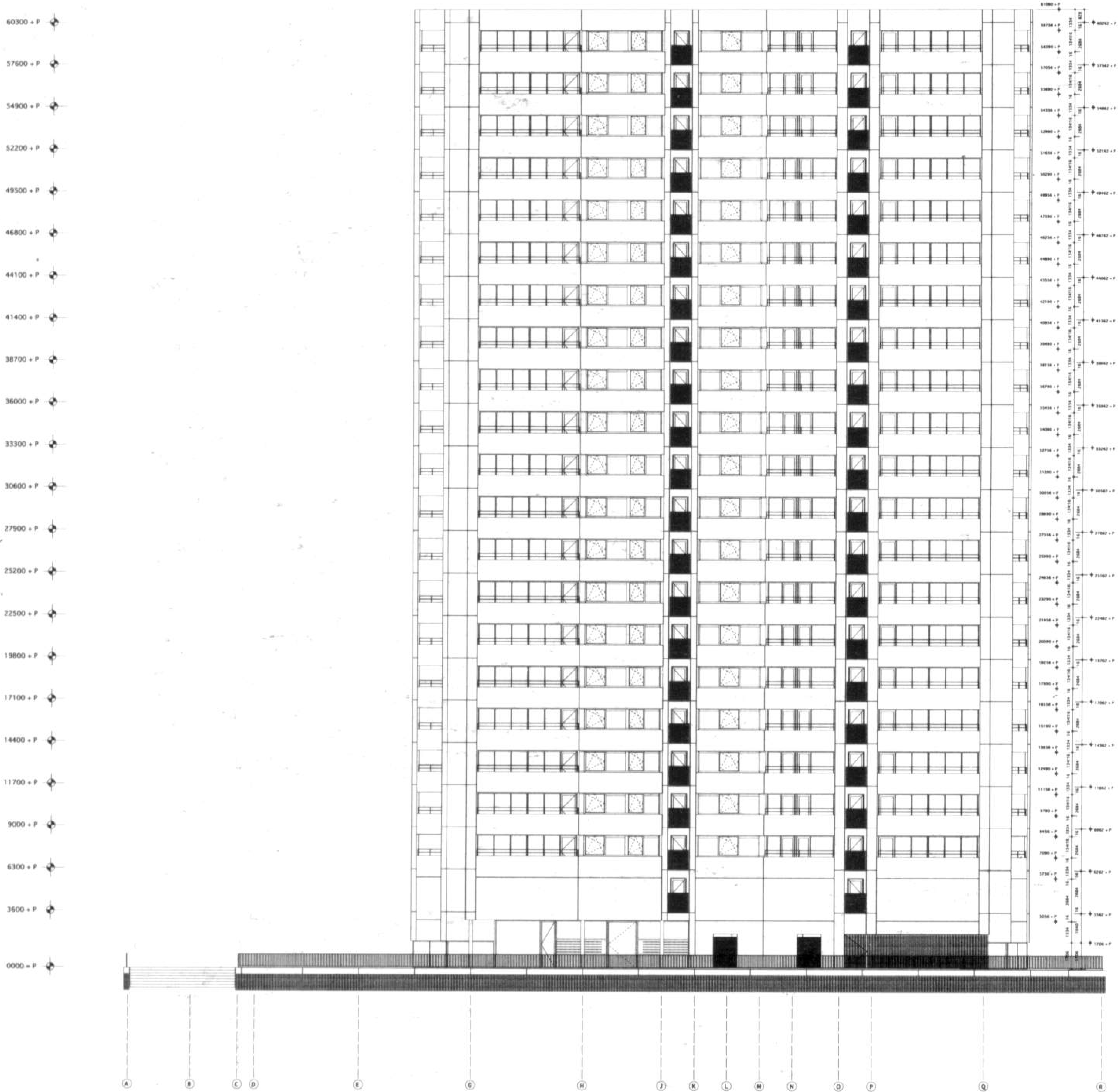
Apartment Tower KNSM-Island

The design consists of four elements: four separate but closely grouped towers. The unit has twenty-one storeys. Each storey, each level of housing, contains five apartments. There are five penthouses on the roof. The tower block stands on the island formerly occupied by the Royal Netherlands Steamboat Company, with a view of Amsterdam in one direction and the waters of IJsselmeer in the other. The four elements comprising the tower block come into confrontation with the ground plane at different heights. Fluctuating in height with regard to the ground floor level, the elements are designed so as to create a skyline, at it were, at ground floor level. Views are afforded through the indoor car park from this level as well.

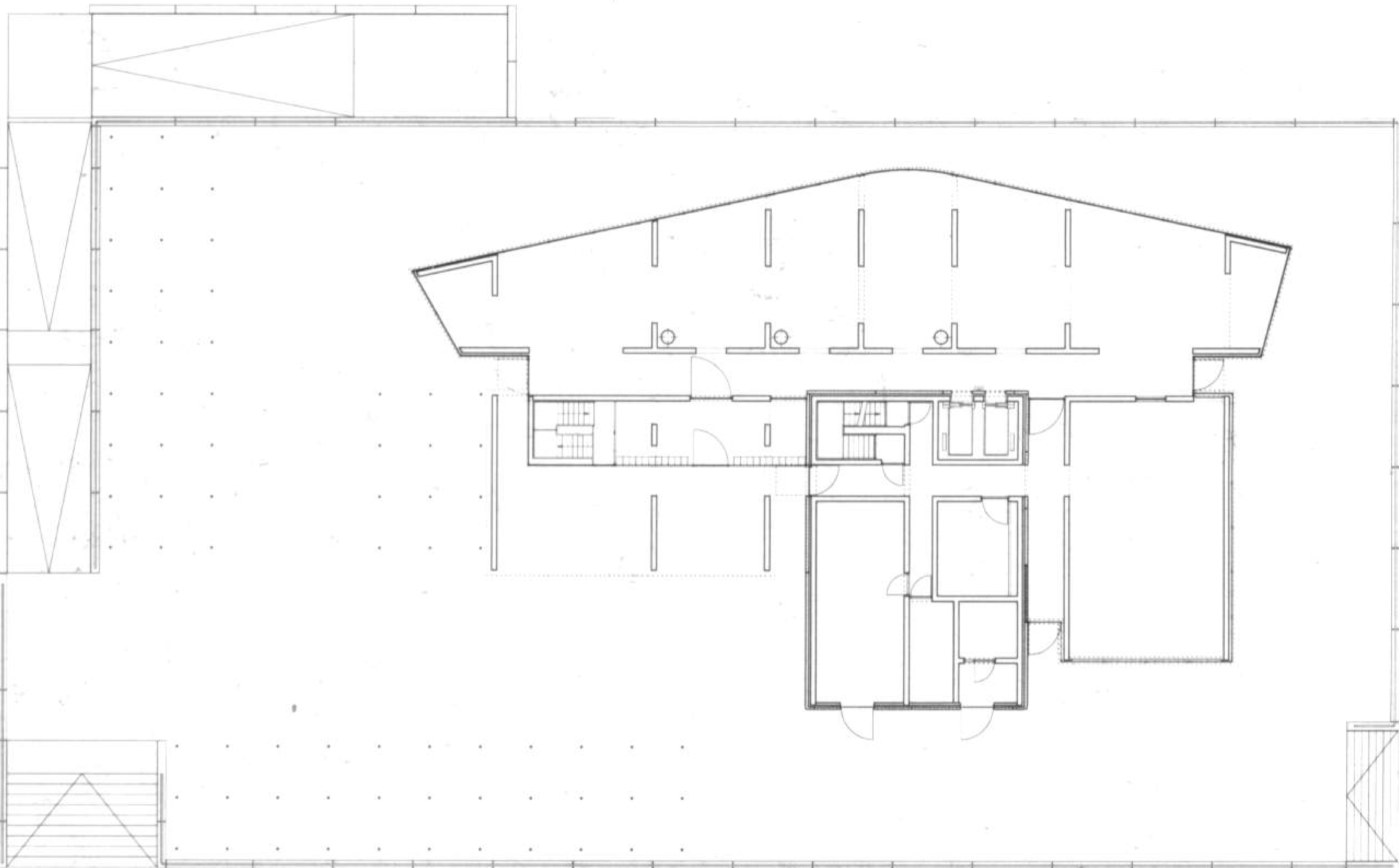




Planta tipo / Typical floor plan



Alzado desde la calle (frontal) / Front (street) elevation

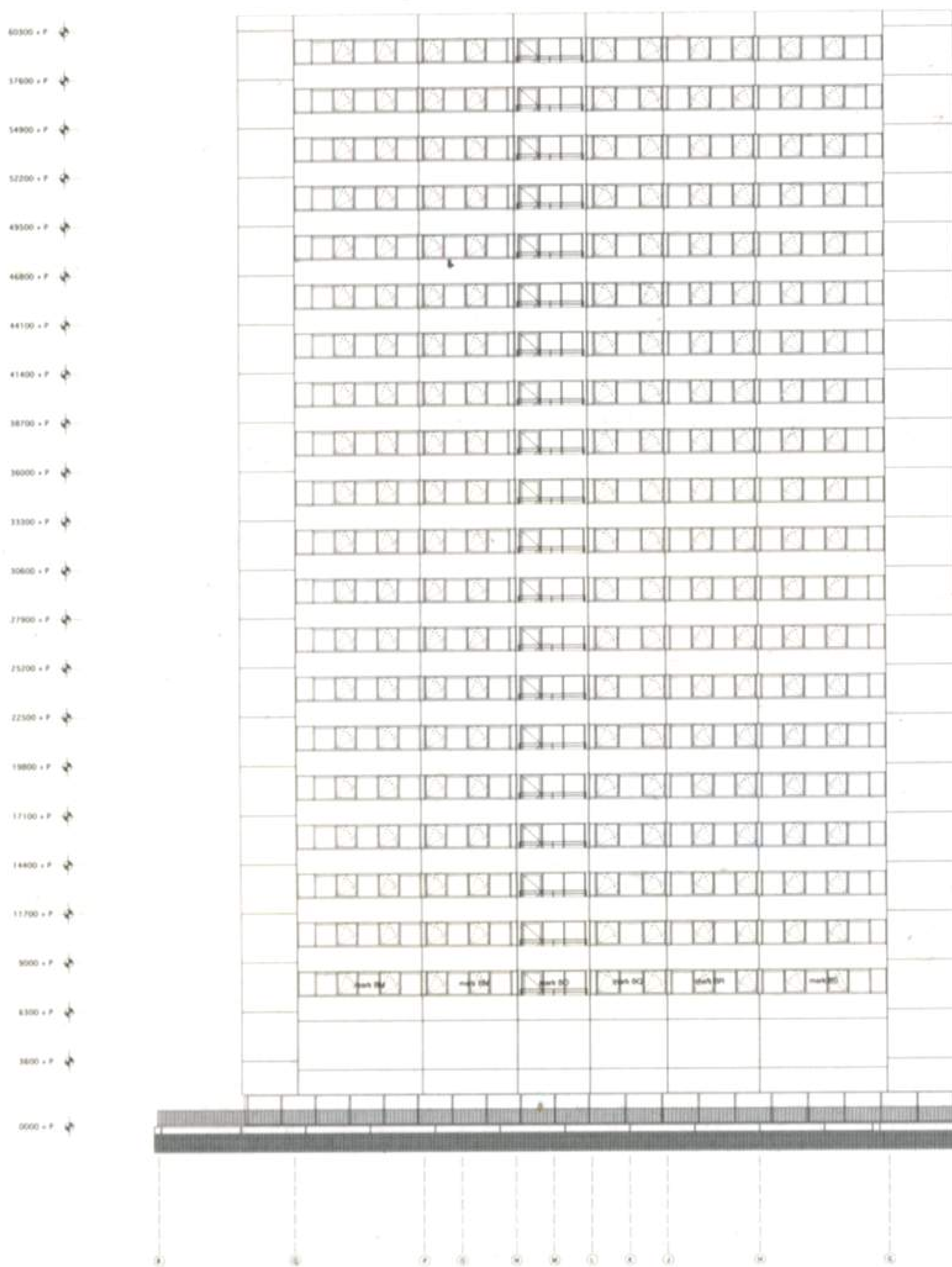


Planta de nivel acceso / Entrance level plan

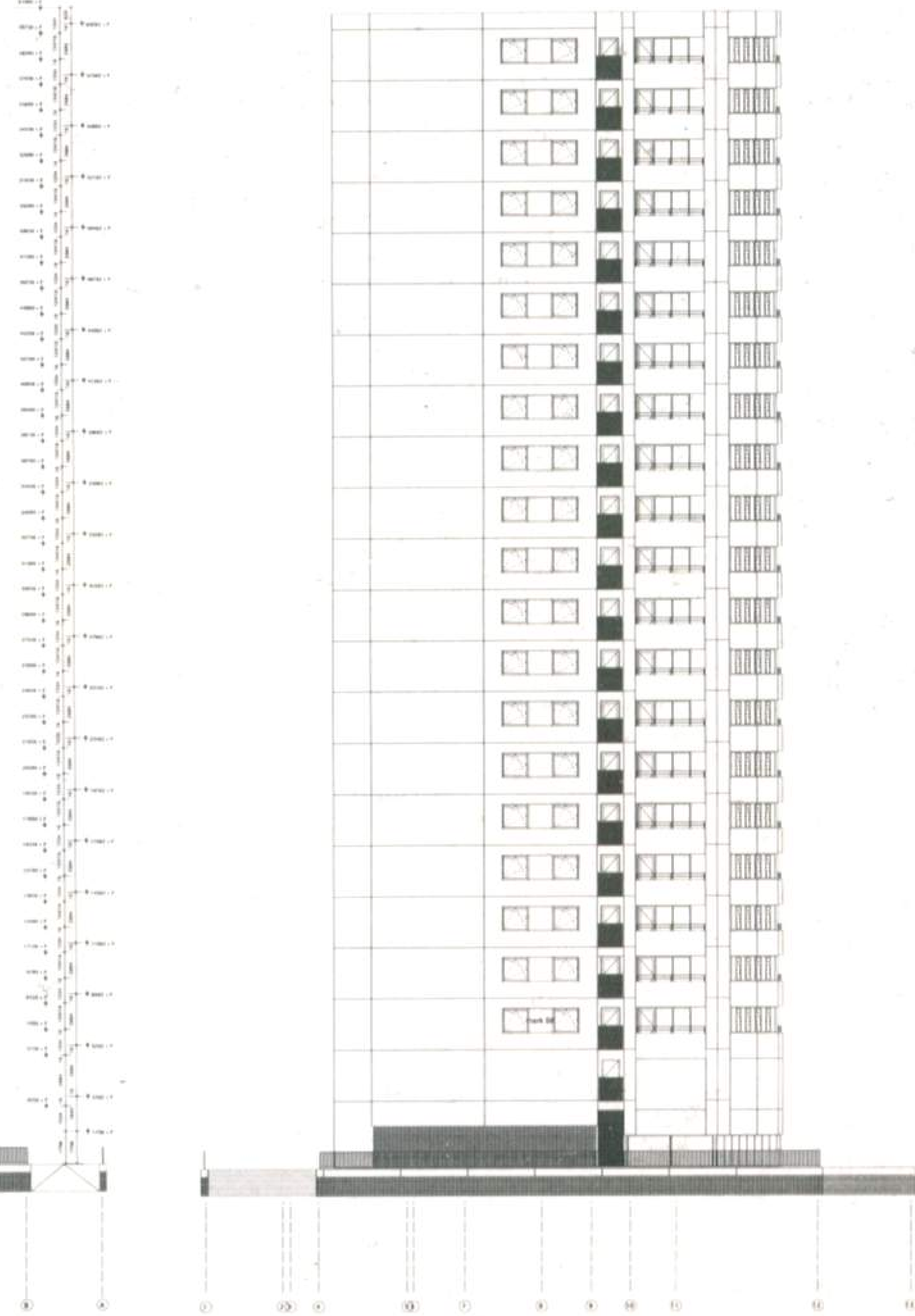

WILLEM'S MEUBEL
HET MEUBELPAR
Het grootste en
meubelparadijs van






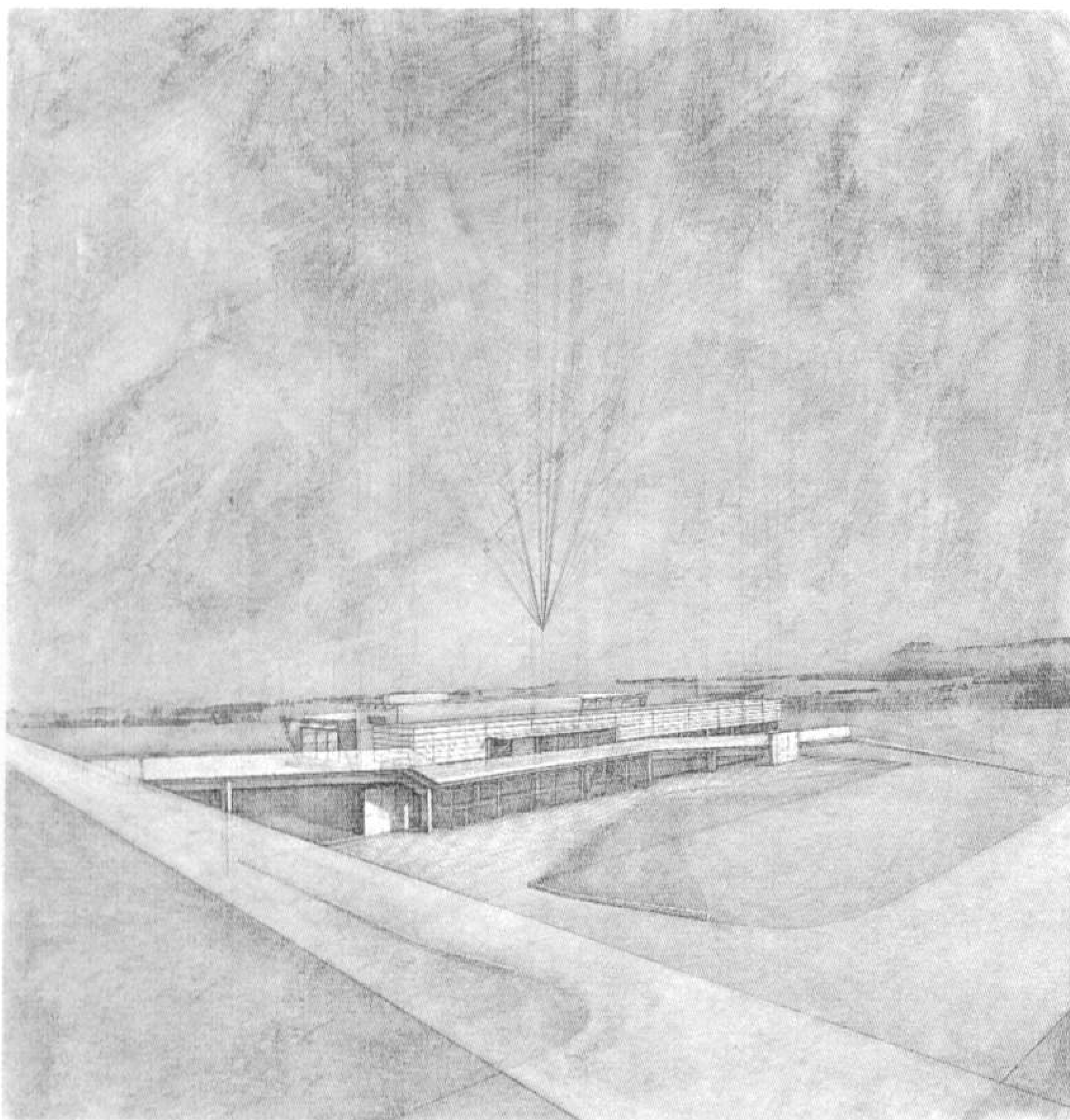
Alzado posterior curvo / Curved rear elevation

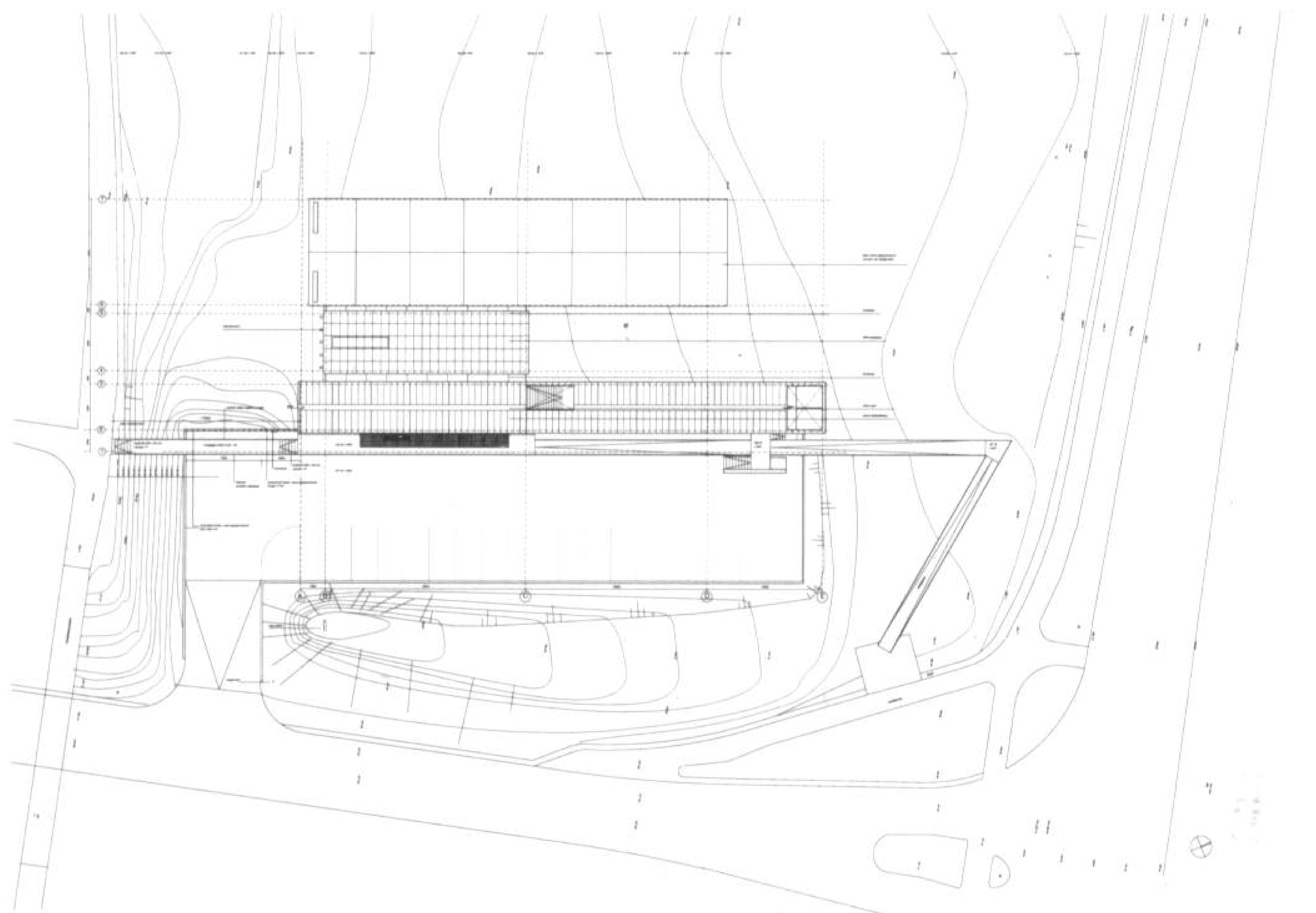


Alzado lateral / Side elevation




WILLEM'S MEUBEL PALEIS
HET MEUBELPARADIJS
Het grootste en goedkoopste
meubelparadijs van Amsterdam





Vaals, Holanda, 1993/1995

Comisaría de Policía de Vaals

Este edificio se asienta libremente en el paisaje salvando diferentes niveles, en un solar que queda al borde de una carretera local que discurre en la cota más baja del terreno. Una pasarela peatonal, ligeramente elevada, parte de la cota más alta del terreno para recorrer tangencialmente todo el cuerpo del edificio. Tras pasar junto al bloque de celdas, la pasarela se cubre con una marquesina para subrayar el lugar del acceso para el público —existe otra entrada al edificio en el nivel inferior, en este caso para presuntos delicuentes conducidos en coches patrulla—. En la entrada, donde se sitúa el mostrador, la mirada discurre diagonalmente a través de las tres franjas paralelas que estructuran la comisaría, visualmente conectadas por las luces de la calle. La composición global, que consiste en tres 'cajas' de longitud desigual, pretende reforzar ese cierto carácter de levedad que emana del conjunto. Una serie de zonas lineales van apareciendo, si bien con diferentes grados de accesibilidad al público. Cada una de las tres 'cajas' emplea materiales distintos: zinc, madera y hormigón. El volumen de madera, que sirve de conexión entre los otros dos, lo ocupan los espacios administrativos y las instalaciones. Las zonas de reunión y trabajo de la policía se disponen en el volumen de hormigón. Además de la zona de acceso, el volumen de zinc contiene las celdas y las salas para interrogatorios. El carácter simultáneamente público y hermético del edificio queda subrayado en el exterior por mamparas de vidrio que, aunque permiten la entrada de luz, no son transparentes.

Dado que el acceso al edificio se produce desde la cota superior, las cubiertas se componen como una 'quinta' fachada. Al igual que el resto de las fachadas, las cubiertas de las 'cajas' de madera y hormigón se ejecutaron, en lo posible, sin resaltes o detalles, lo que hizo necesario adoptar soluciones especiales para su eficaz drenaje.

Vaals, The Netherlands, 1993/1995

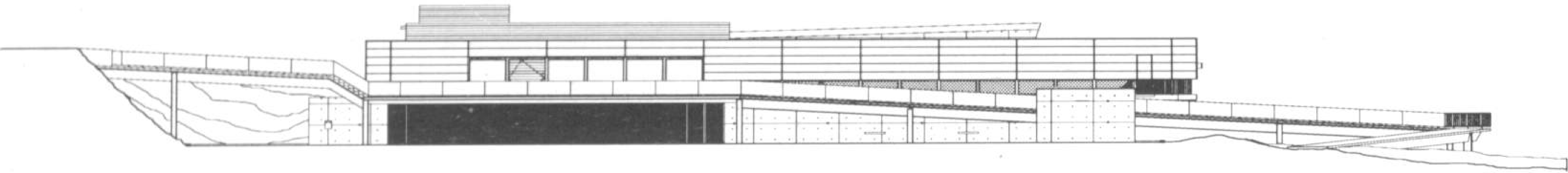
Police Station

The freely sited building bridges a difference in levels in the landscape, along a provincial traffic route on the low side. A partly raised pedestrian path proceeds from the high side along the entire length of the building. After passing the block of cells, a canopy indicates the location of the entrance hall. Suspects arriving in police cars approach the building from below. From the entrance hall and reception desk, one's gaze moves diagonally through the three parallel strips which are linked together lengthwise by street lighting. The composition of the whole from three 'boxes' of various lengths is meant to reinforce the ethereal character of the unit. A series of linear zones is created with different gradations of public and restricted access. Each of the three parts has been built in different materials: zinc, wood and concrete. The wooden volume linking the other two houses the administrative and technical spaces. The work and meeting areas for the police are housed in the concrete volume. Apart from the vestibule and reception room, the zinc volume houses detention cells and interrogation rooms. The simultaneously public and protective character of the building is underscored by glass walls which are permeable to the light but are not transparent.

As the building is approached from above, the three roofs are designed as a 'fifth' facade. Like the other facades, the wood and concrete roofs are especially executed so as to avoid highlights as much as possible. This made special drainage solutions necessary.

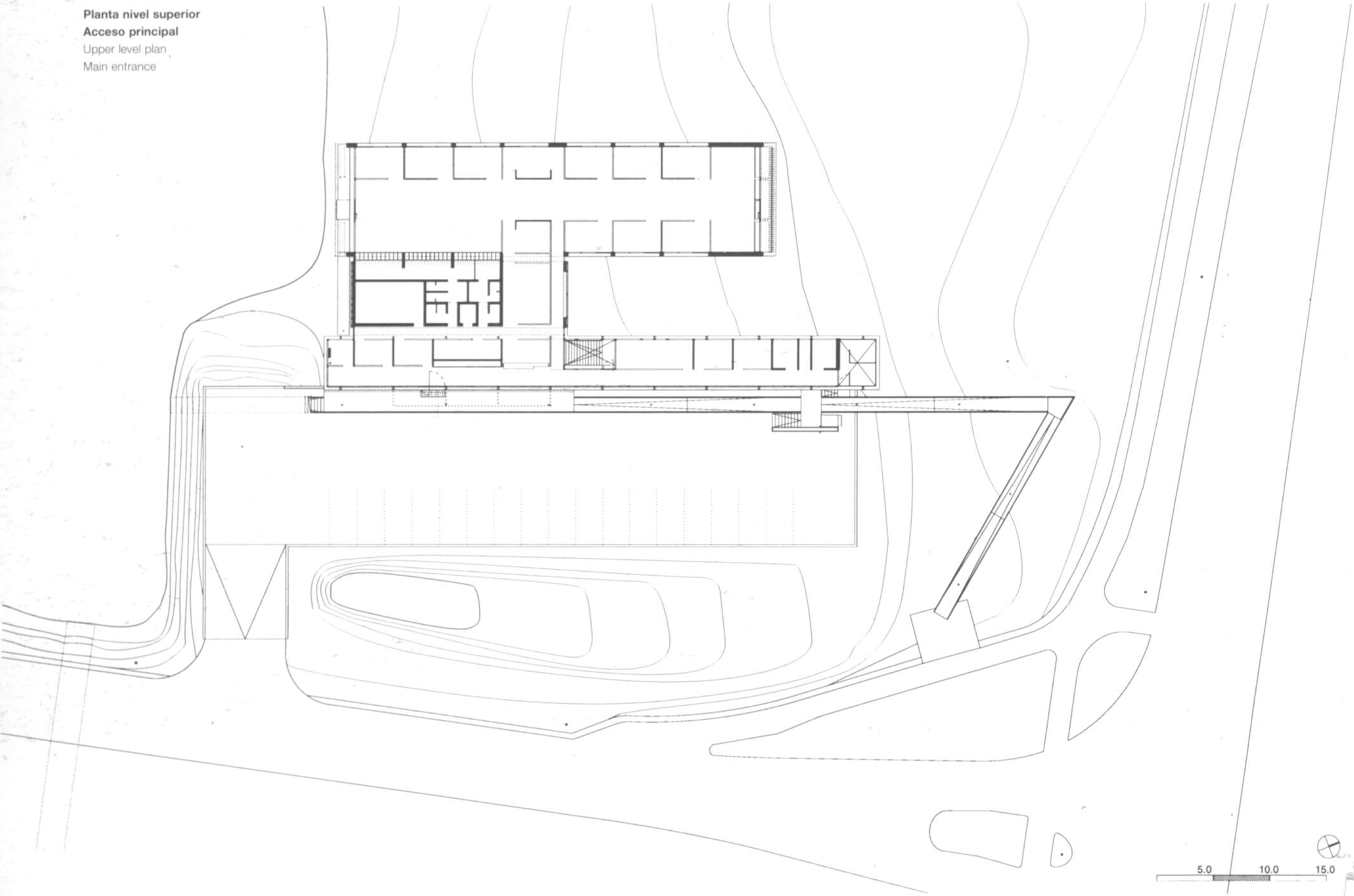




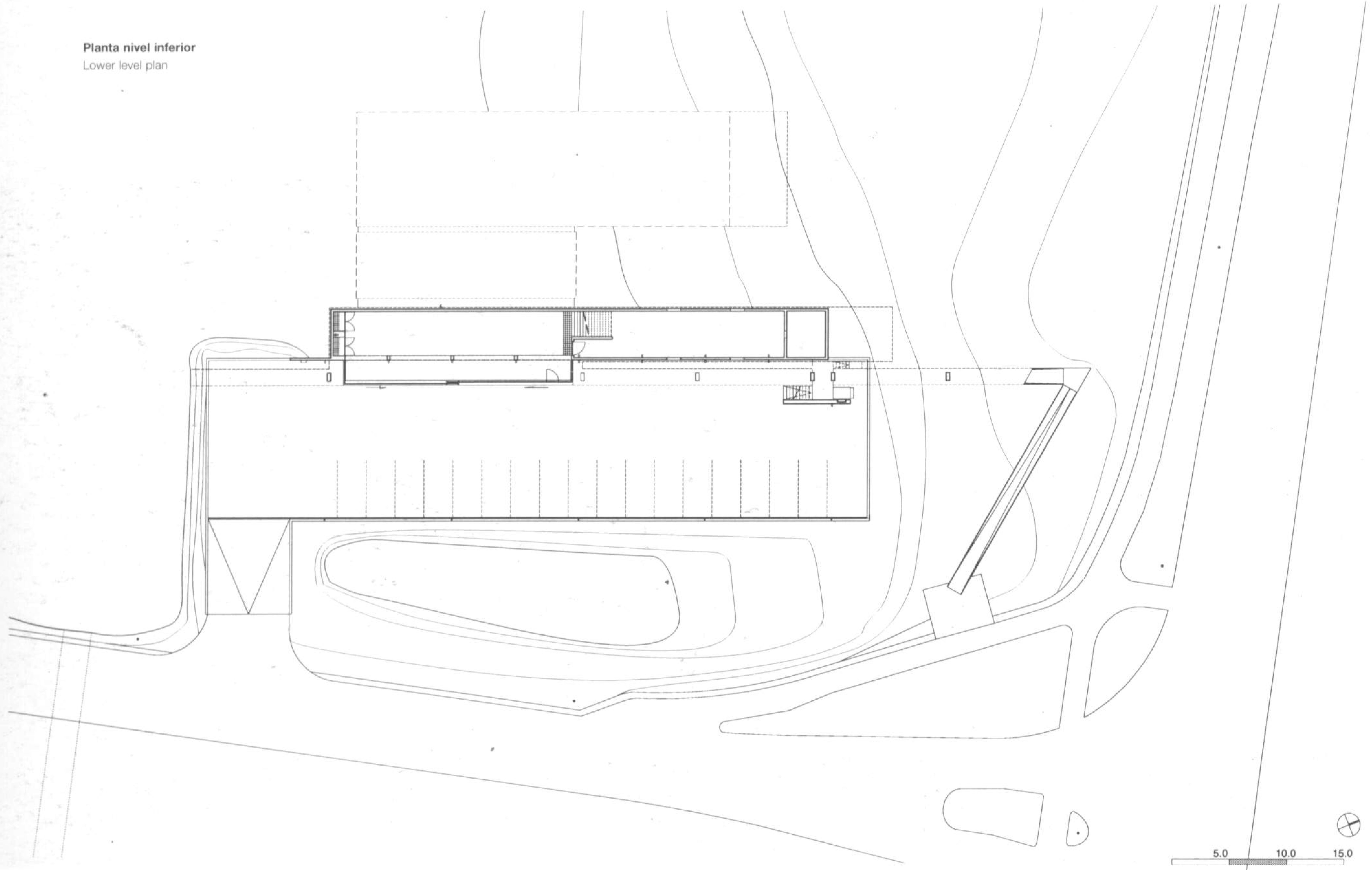


Fachada principal / Main elevation

Planta nivel superior
Acceso principal
Upper level plan
Main entrance

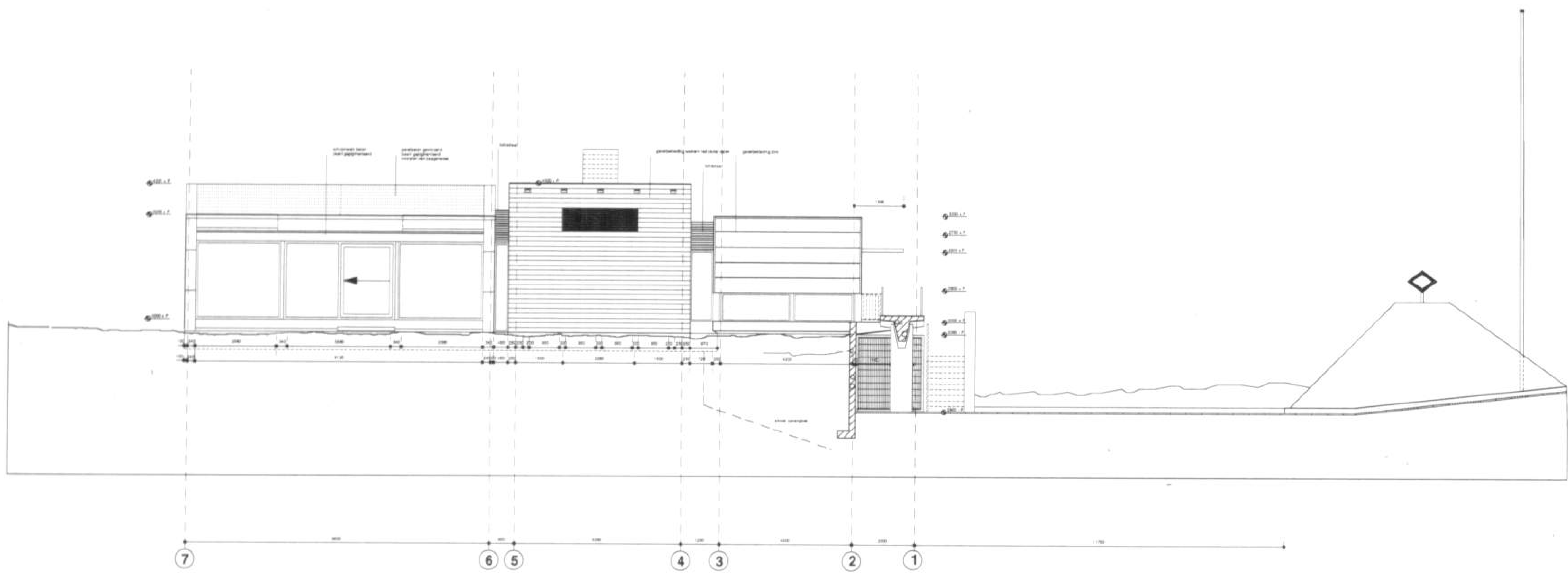


Planta nivel inferior
Lower level plan

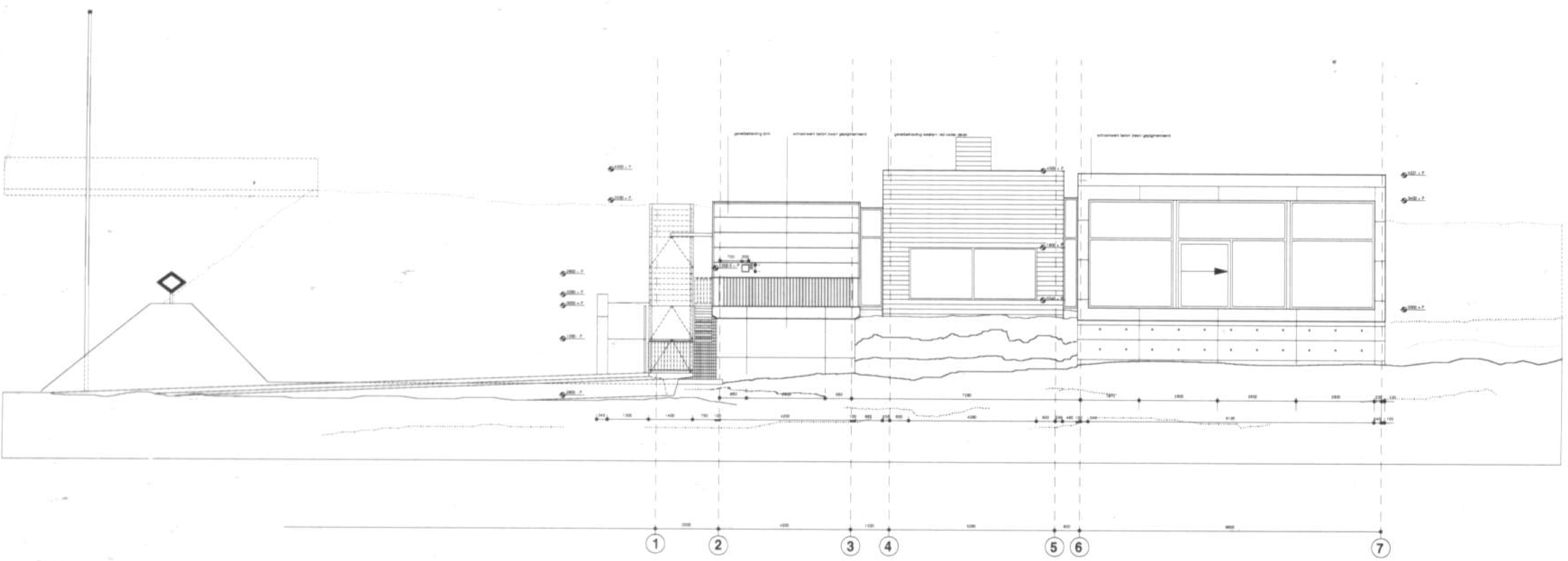




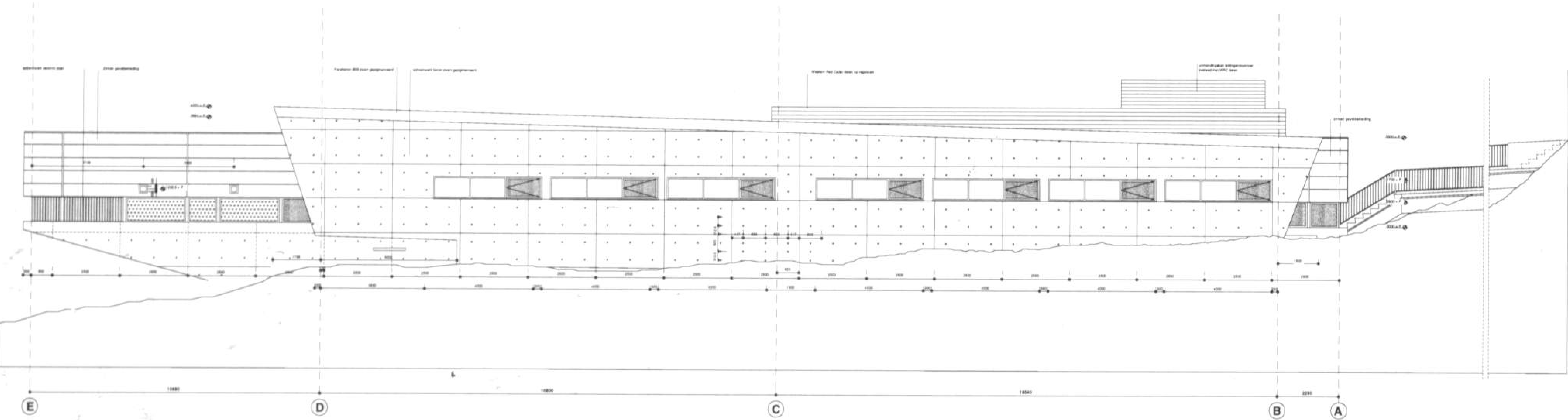




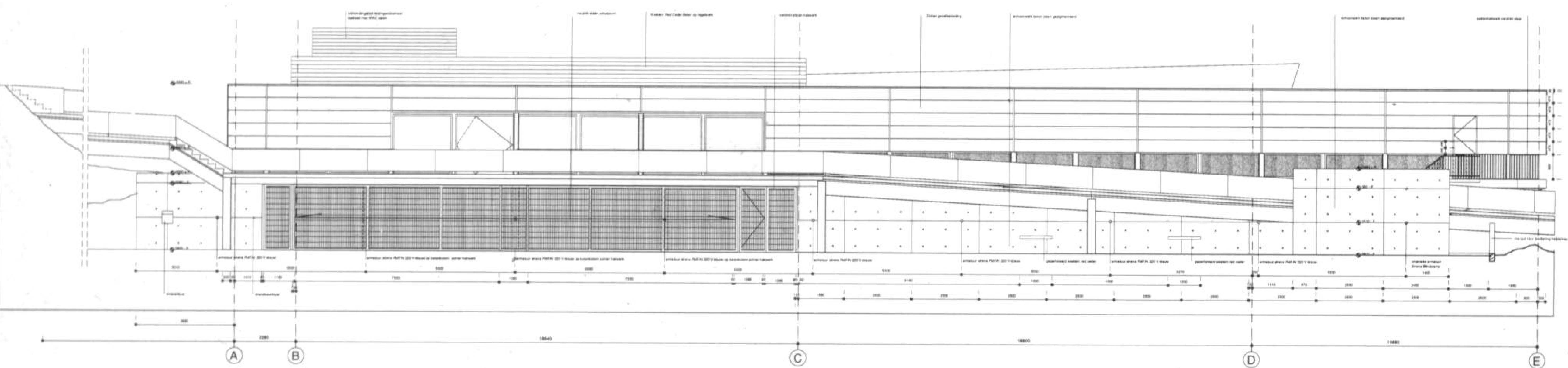
Alzado lateral Suroeste / Southwest side elevation



Alzado lateral Nordeste / Northeast side elevation



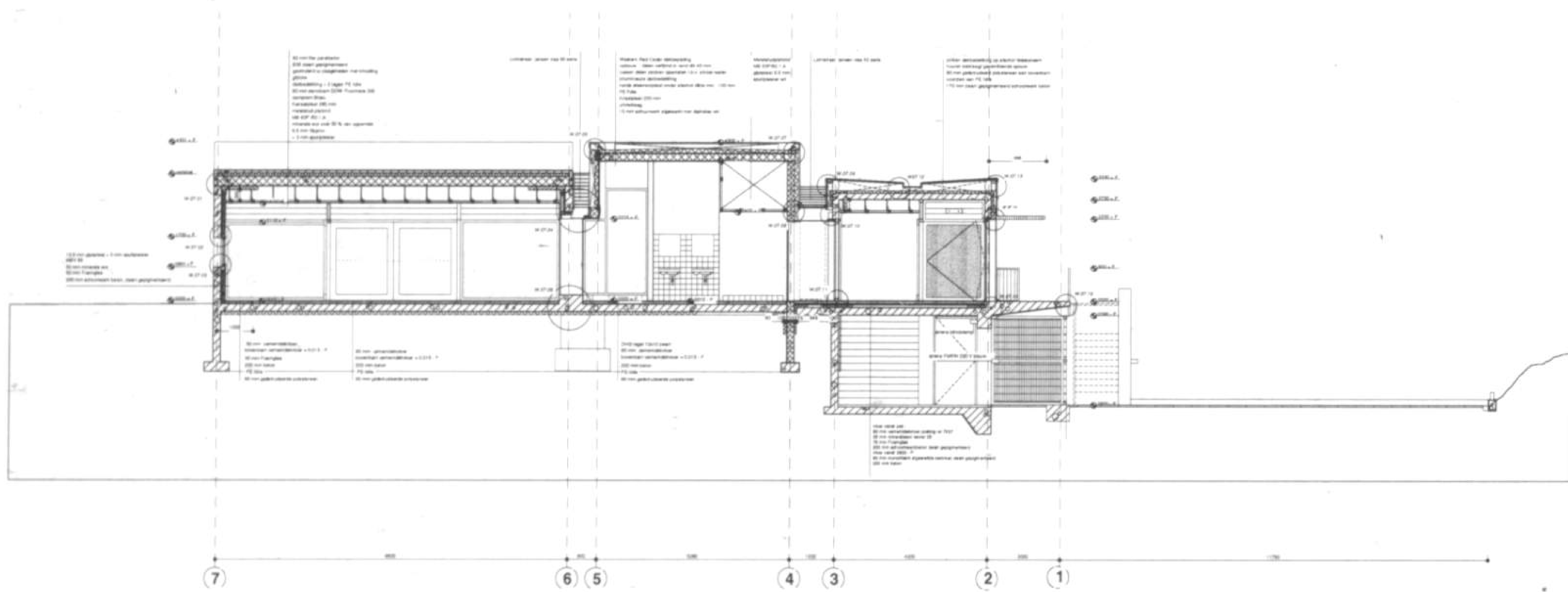
Alzado posterior Noroeste / Northwest rear elevation



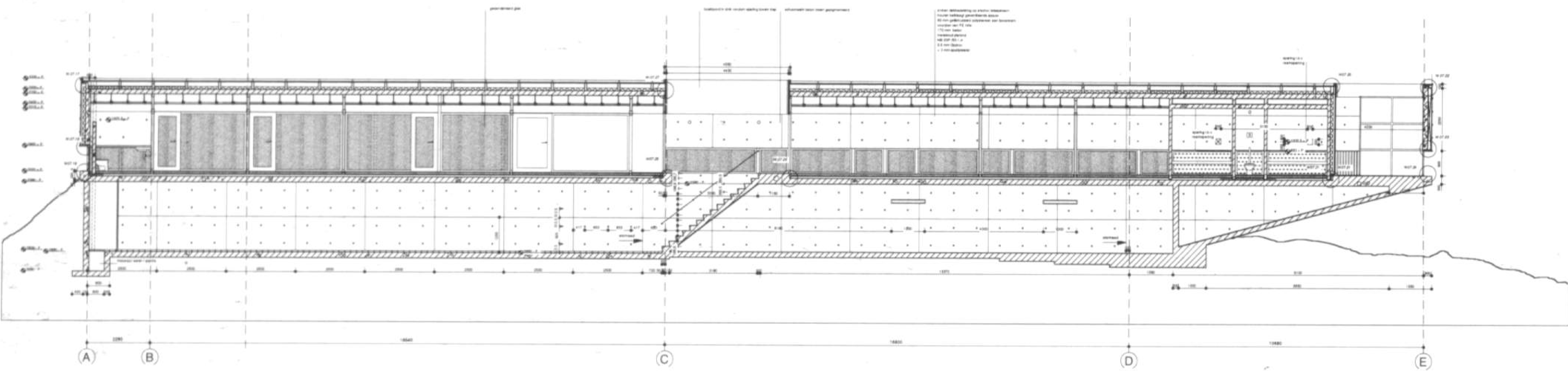
Alzado frontal Sudeste / Southeast front elevation



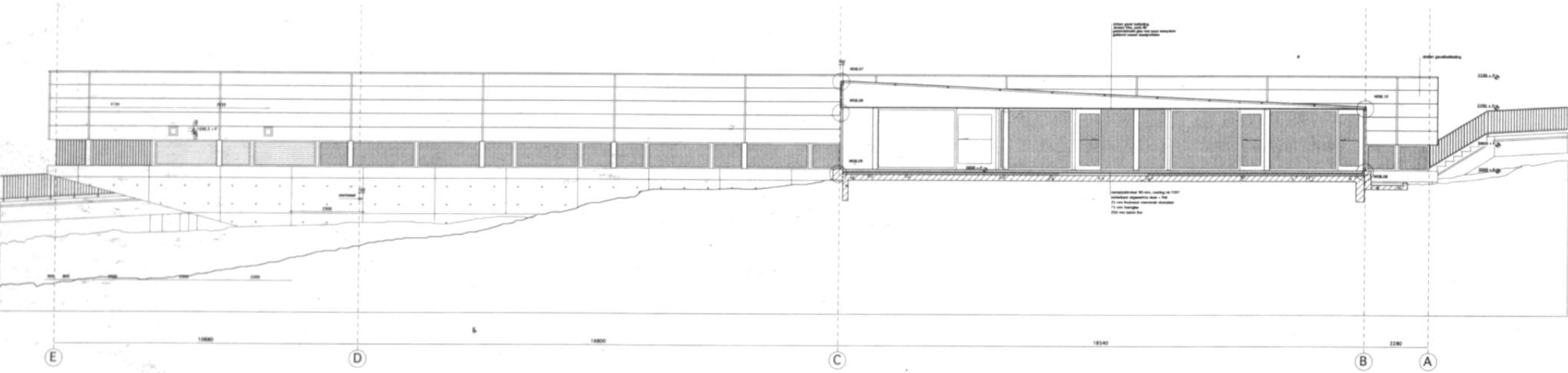




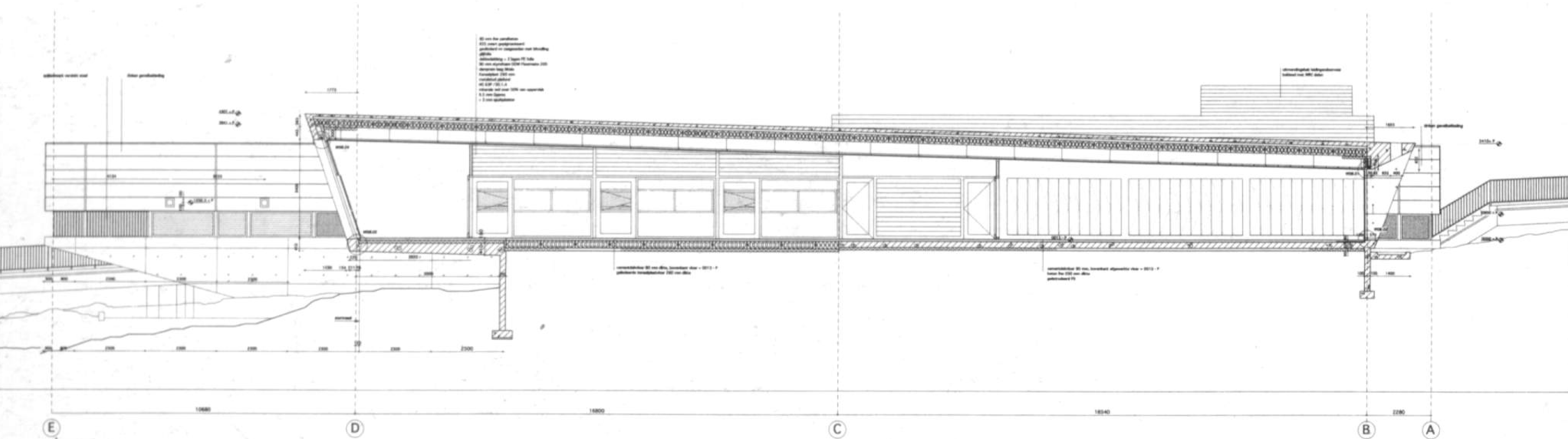
Sección transversal / Cross section



Sección longitudinal por cuerpo de zinc, hacia el Noroeste / Longitudinal section through zinc volume, looking Northwest

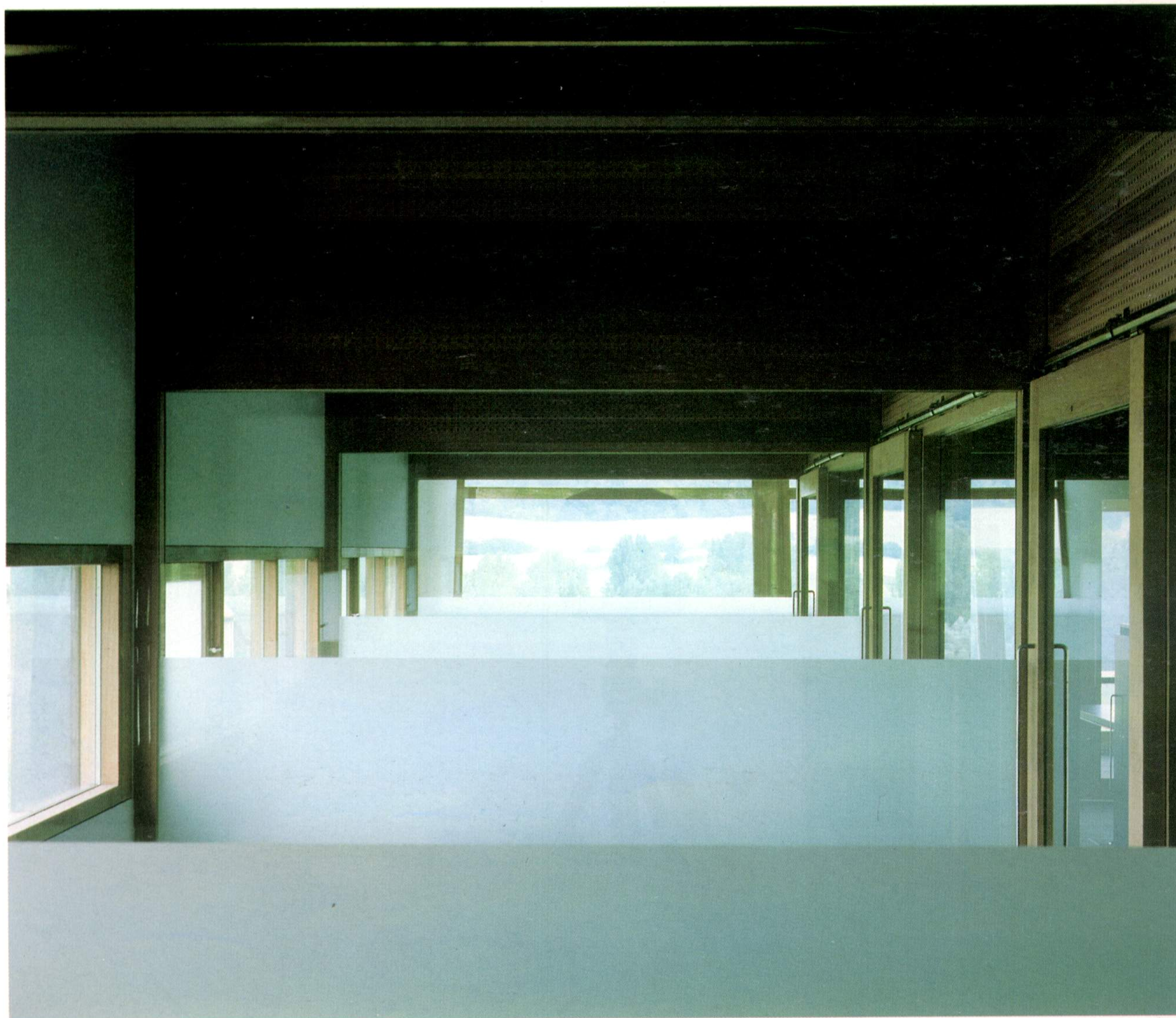


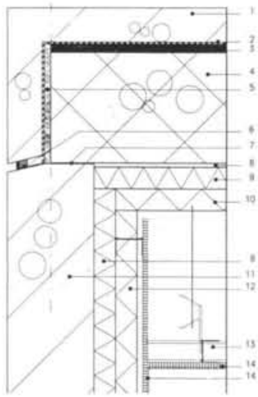
Sección longitudinal por pasillo entre cuerpo de madera y cuerpo de zinc, hacia el Sudeste / Longitudinal section through passage between wood and zinc volumes



Sección longitudinal por cuerpo de hormigón, hacia el Sudeste / Longitudinal section through concrete volume, looking Southeast

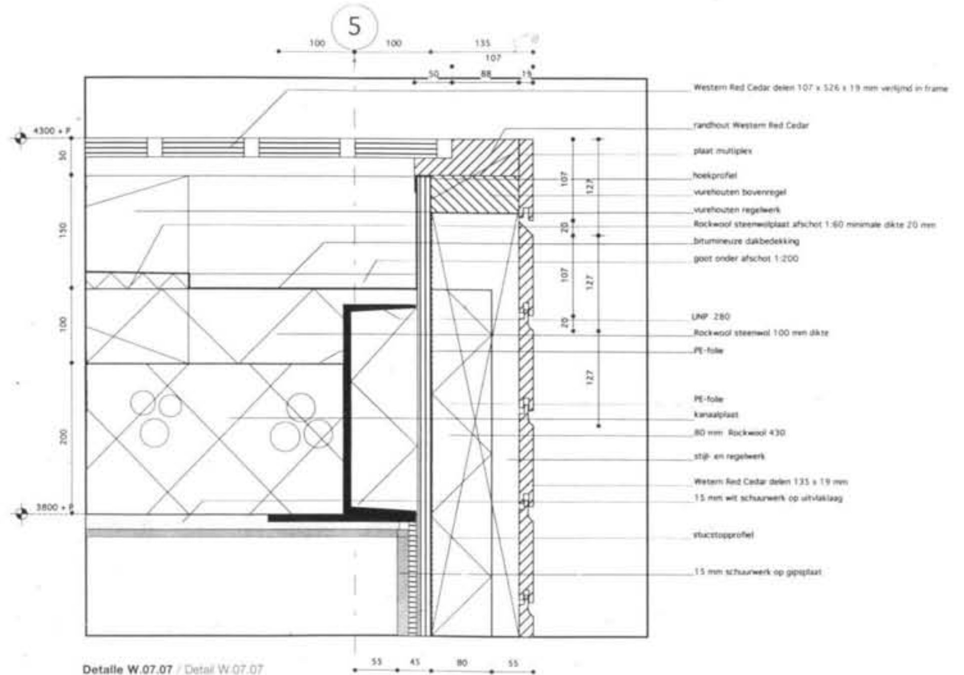




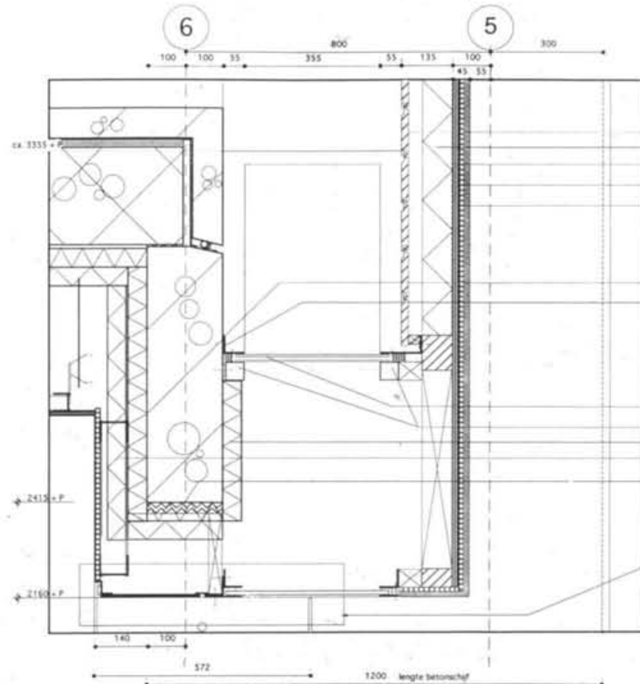


1 80 mm parelbeton, zwart gepigmenteerd, gevlinderd
2 Twee lagen PE-folie + dakbedekking
3 Uitvulvlak
4 Kanaalplaat 260 mm
5 Voegvulling
6 Kit op rugvulling
7 Glij-folie
8 Uitvlaklaag
9 50 mm Foamglas
10 50 mm minerale wol
11 200 mm schoonwerk beton, zwart gepigmenteerd
12 Metalstud voorzetwand, spouw gevuld met 50 mm minerale wol
13 Metalstud verlaagd plafond
14 3 mm spuitpleister

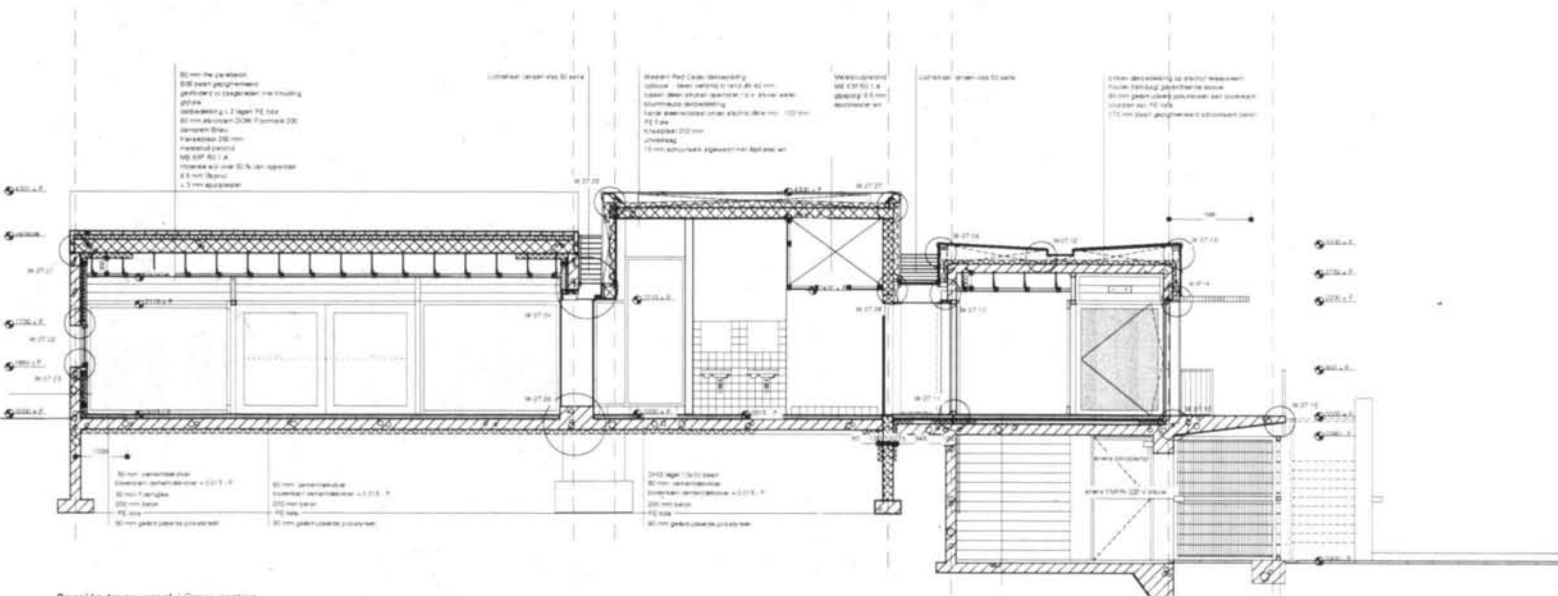
Detalle W.07.01 / Detail W.07.01



Detalle W.07.07 / Detail W.07.07

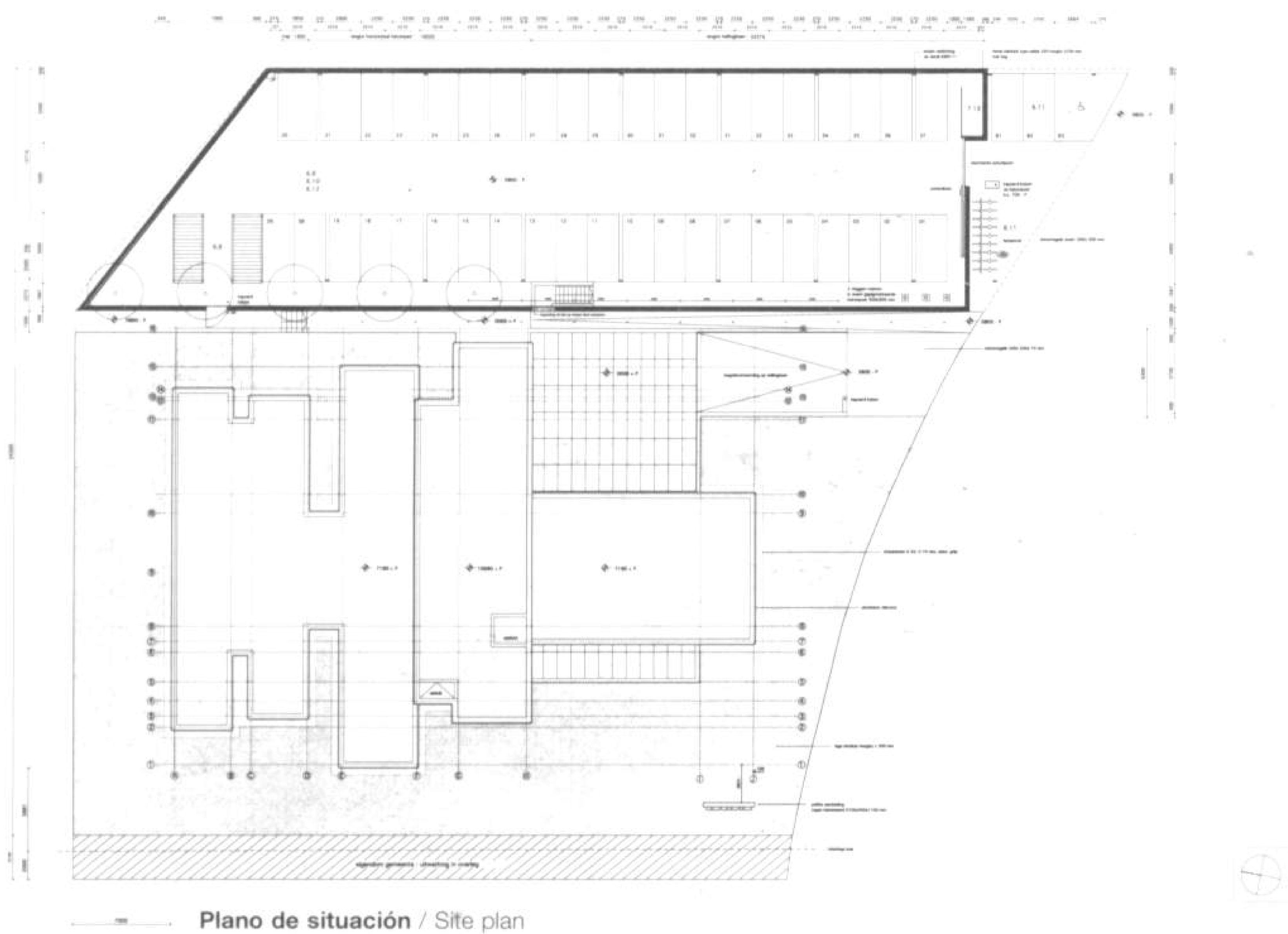


Detalle W.07.04 / Detail W.07.04



Sección transversal / Cross section





Plano de situación / Site plan

Boxtel, Holanda, 1994/1997

Comisaría de Policía de Boxtel

Los proyectos de Boxtel y Cuijk forman parte de un programa de reorganización nacional de los cuerpos de policía holandesa de carácter local, cuyo objetivo es establecer una nueva relación con el público y consigo mismas a través de una apertura simbólica. Estos proyectos ilustran las investigaciones que se dan al afrontar el conflicto entre el deseo público por saber de ciertos aspectos del trabajo de la policía y las necesarias reservas que demandan la seguridad. Estas nuevas comisarías de policía se localizan, en su mayor parte, en las afueras de ciudades pequeñas, y en zonas verdes.

Construidas y diseñadas de forma simultánea, con una superficie y un programa idénticos, Boxtel y Cuijk se desarrollaron de forma muy diferente en respuesta a sus usuarios y solares respectivos. Ambas comisarías se envuelven con una piel homogénea de elementos de vidrio translúcido mate —estandarizados, estrechos y de perfil industrial—, anclados a la estructura principal mediante un armazón de aluminio. Allí donde se hace necesario, la diferenciación queda establecida con una manipulación más sutil de estos elementos, produciendo un aparente aspecto severo de volumen reluciente, glacial y extraño. Además, las restrictivas regulaciones sobre la transmisión solar se reconciliaron creativamente con la piel mediante su interpretación como porcentaje de la fachada completa. Esto nos dio libertad para manipular la fachada mediante la disposición aparentemente aleatoria de zonas opacas, translúcidas y transparentes, dependiendo de los requerimientos funcionales y de la conciliación del conflicto que se da entre apertura y seguridad.

La Comisaría de Policía de Boxtel queda esculpida de manera que es posible atravesar el edificio a través de una serie de umbrales espaciales que crean una oscilación cinemática entre el jardín y el interior, lo que sirve y lo que es servido. El conjunto tiene ambigüedad en su escala, fluctuando entre la medida industrial de sus materiales y la escala doméstica de las viviendas del entorno. El cuerpo elevado sobre el acceso crea bajo él un vacío que permite una visión momentánea —una vigilancia casi voyeurística— de la ciudad desde la carretera y los vehículos que la recorren.

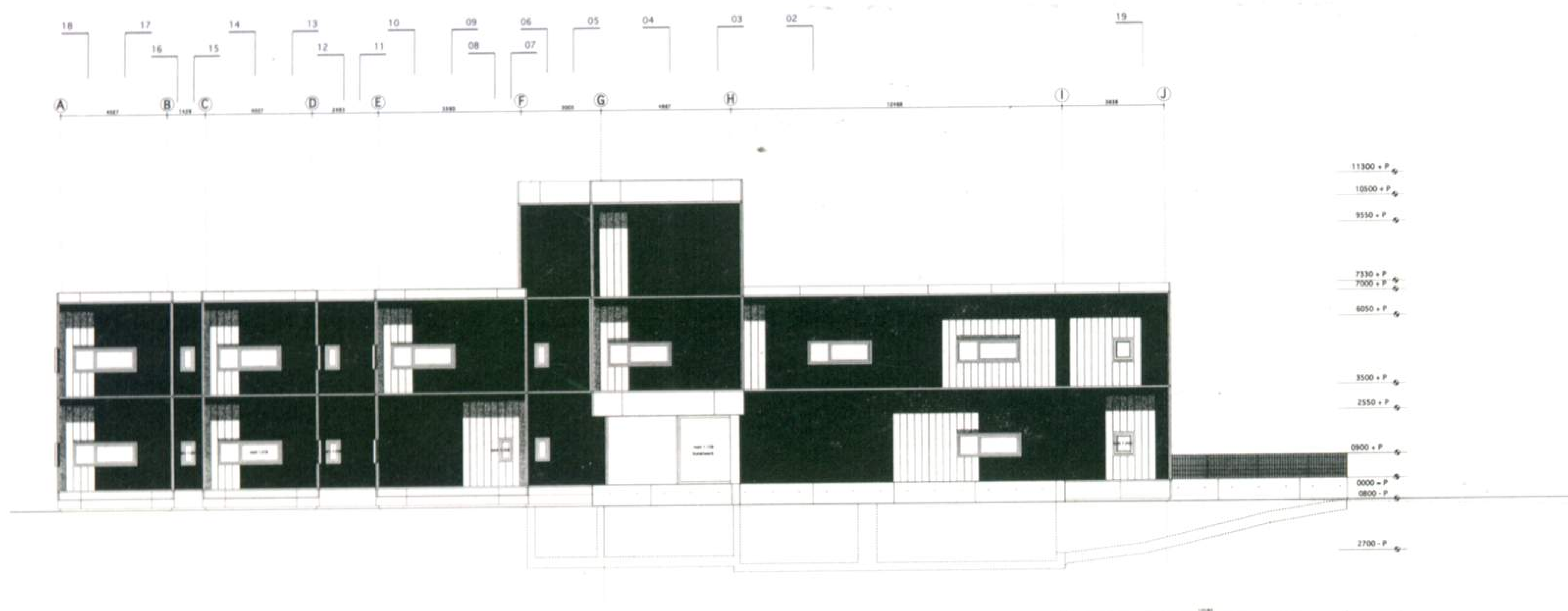
Boxtel, The Netherlands, 1994/1997

Police Station

The projects for Boxtel and Cuijk are part of the commission for the national reorganisation of the Dutch regional police force, which strives for a new relationship with the public and within the police force itself through a symbolic openess. These projects illustrate further exploration of the conflict between the desire for public knowledge of certain elements of police work and areas of necessary high security. These new police stations are predominantly found on the edge of small towns and on green field sites.

Built and designed simultaneously, with an identical programme and floor area, Boxtel and Cuijk developed very differently in response to their site and to their user. Both buildings are enclosed in a homogenous skin of standardised, narrow, industrial profiled panels of matt, translucent glass connected to the main structure by an aluminium frame. Where required, differentiation is handled in a more subtle manipulation of the elements producing a seemingly severe appearence of a gleaming, icy, alien body. In addition, the restrictive sun transmission regulations were creatively reconciled with the skin through their interpretation as a percentage of the complete facade.This gave a freedom to manipulate the facade into a seemingly random arrangement of opaque, translucent and transparent areas depending on the functional requirements and the reconcilliation of the conflict between openness and security.

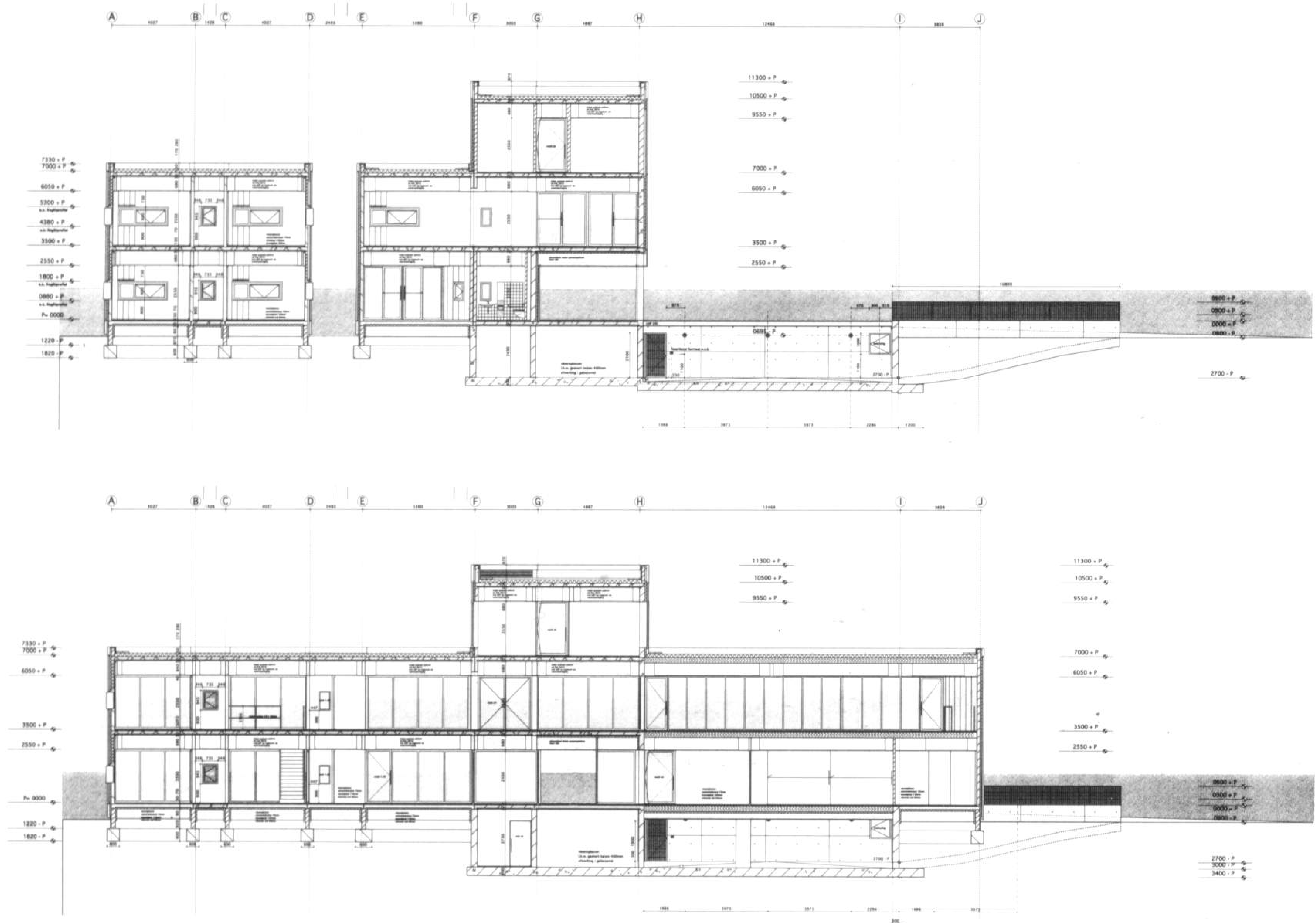
Boxtel Police Station is sculptured enabling one to traverse the building through a series of spatial thresholds creating a cinematic oscillation between the garden and the interior, served and serving. The form creates an ambiguity in scale which fluctuates between the industrial scale of it's materials and the domestic scale found in the surrounding housing. A raised block creates an entrance void below allowing a momentary glimpse, an almost voyeuristic surveillance of the town, from the road and the passing car.



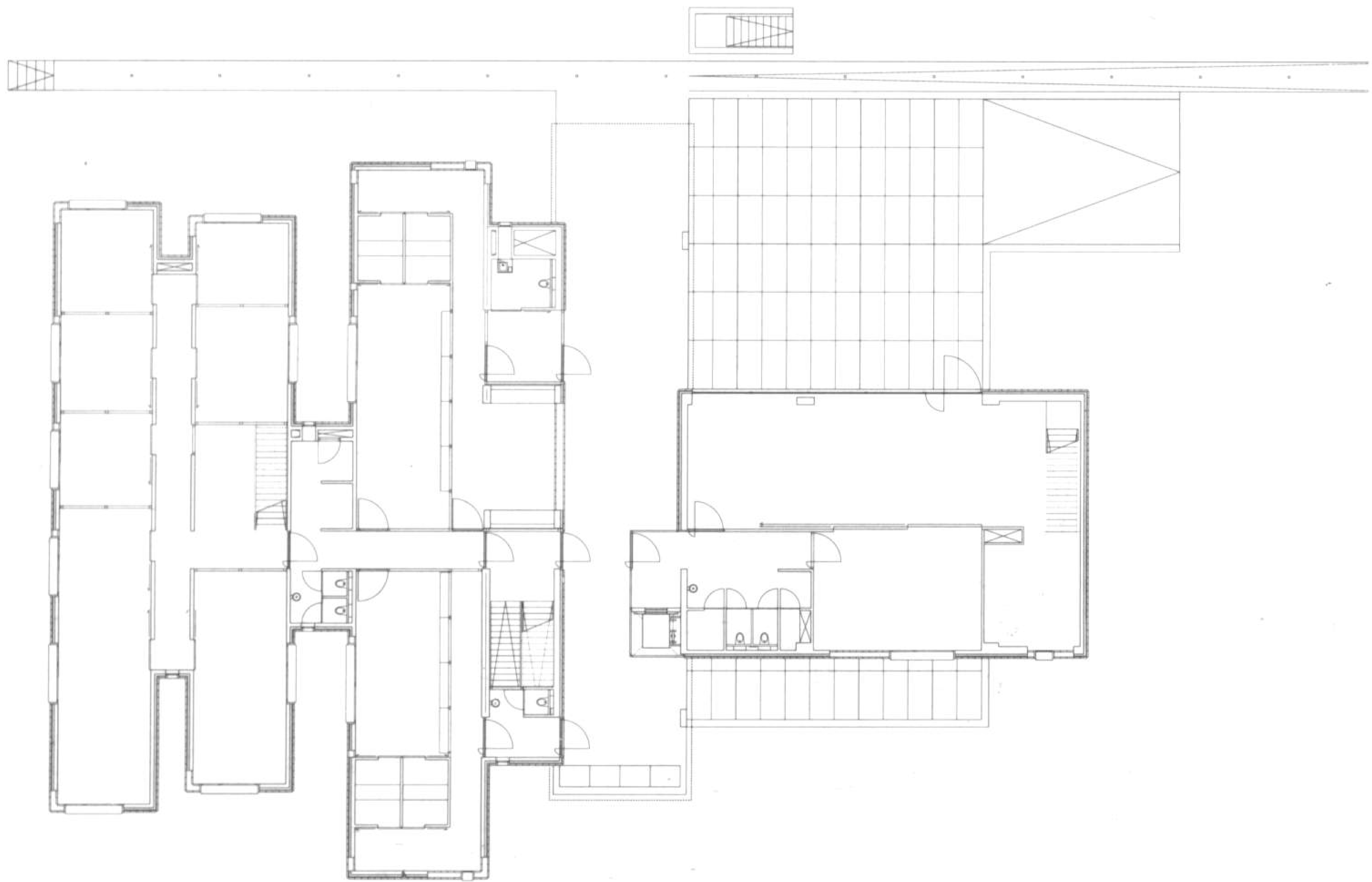
Alzado a la calle (Oeste) / West street elevation



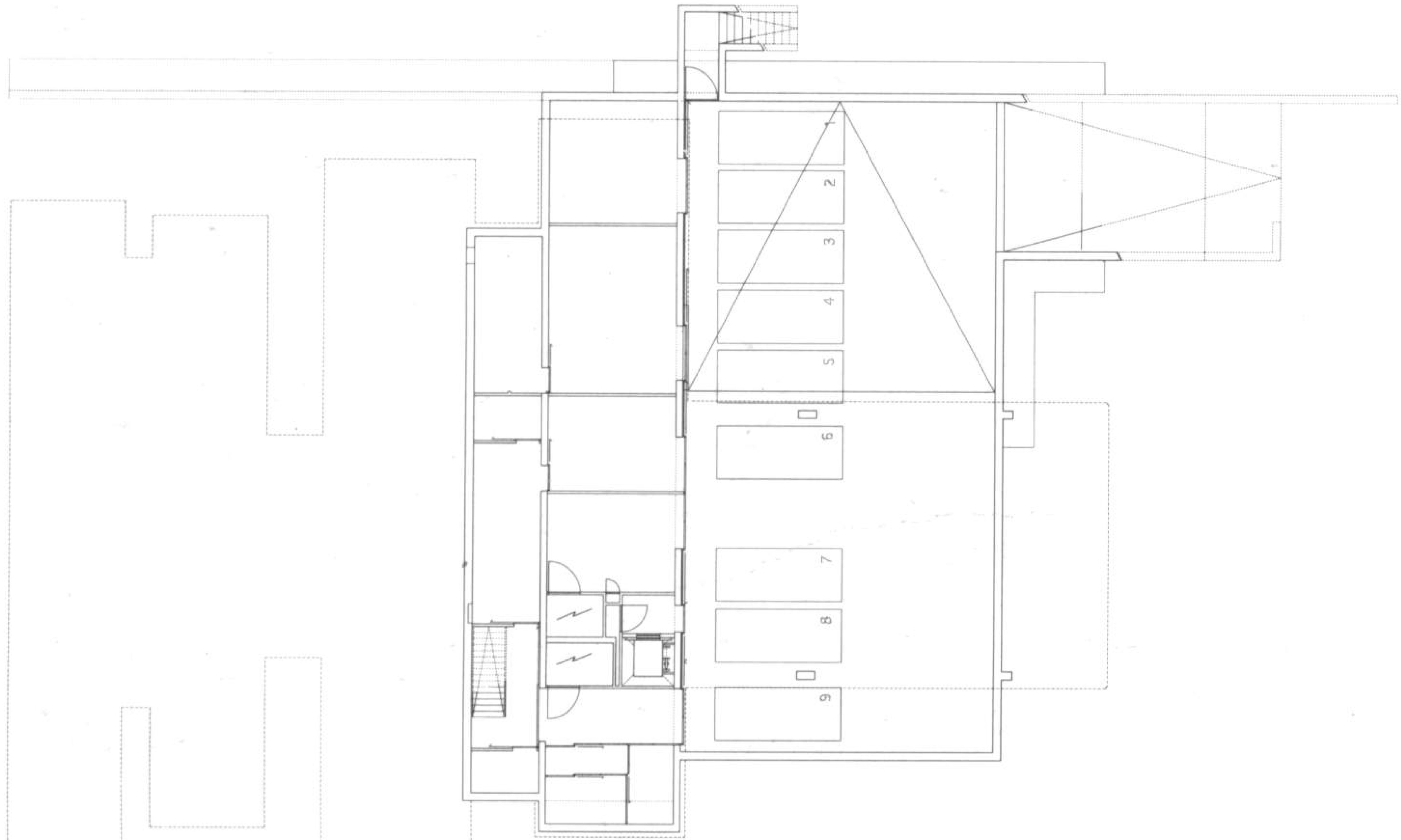




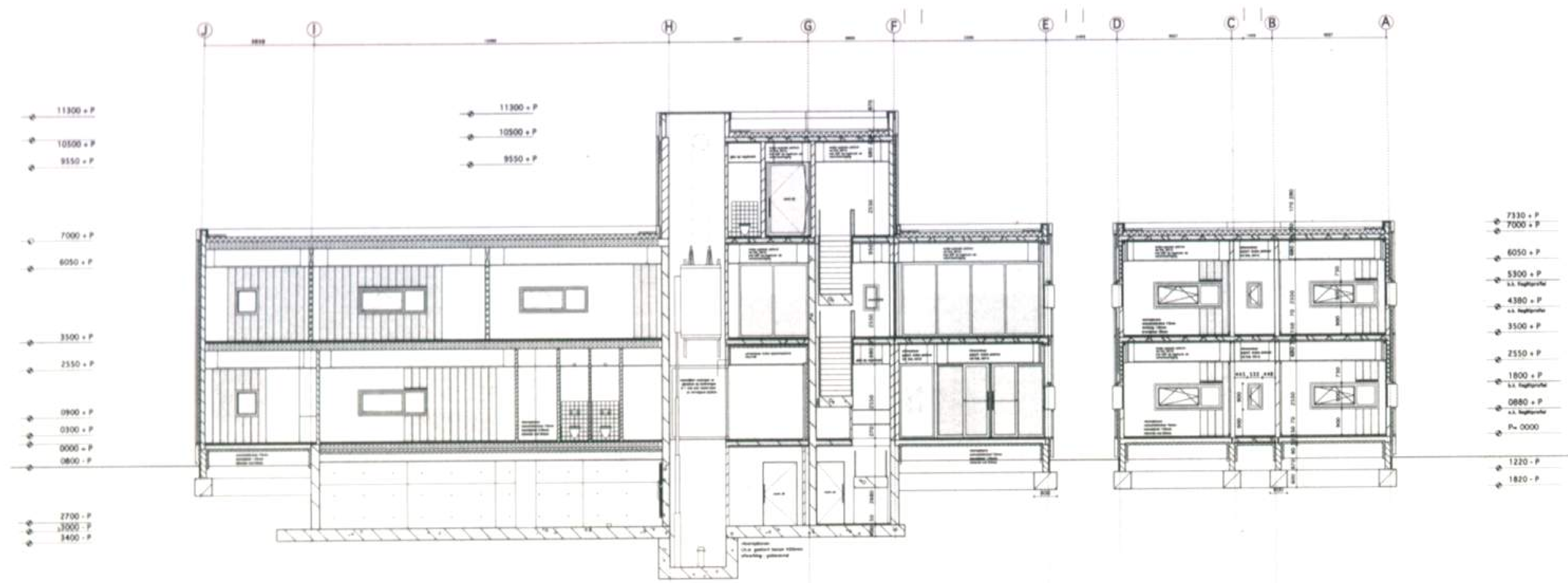
Secciones longitudinales Norte-Sur, hacia el Este / North-South longitudinal sections, looking East



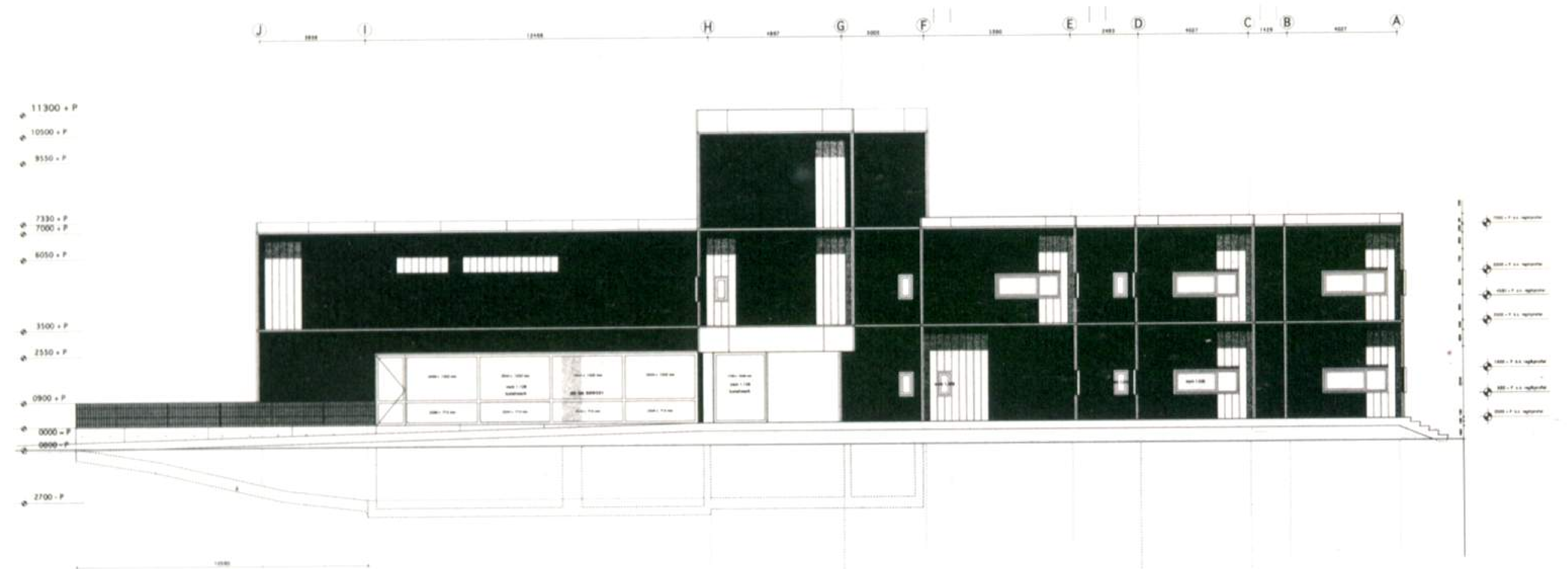
Planta baja / Ground floor plan



Planta sótano
Basement plan

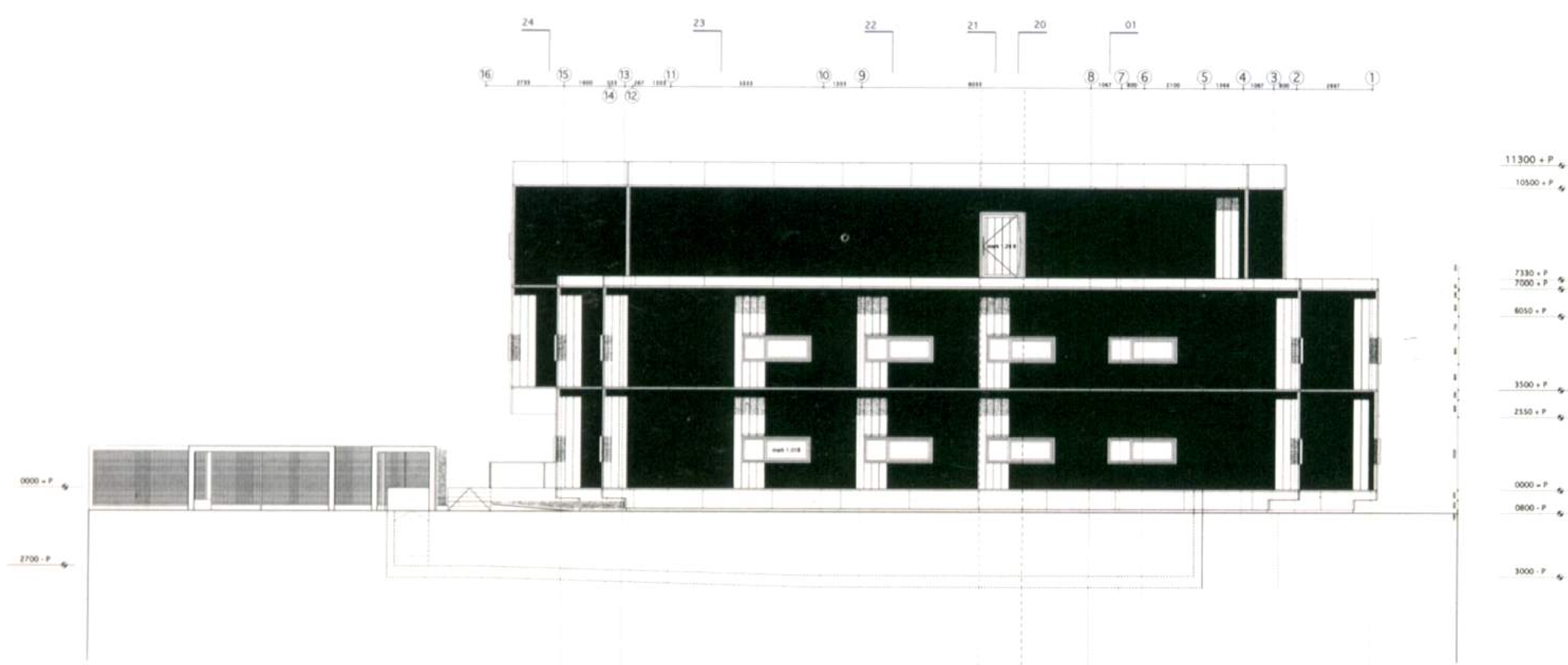


Sección longitudinal Norte-Sur, hacia el Oeste / North-South longitudial section, looking West



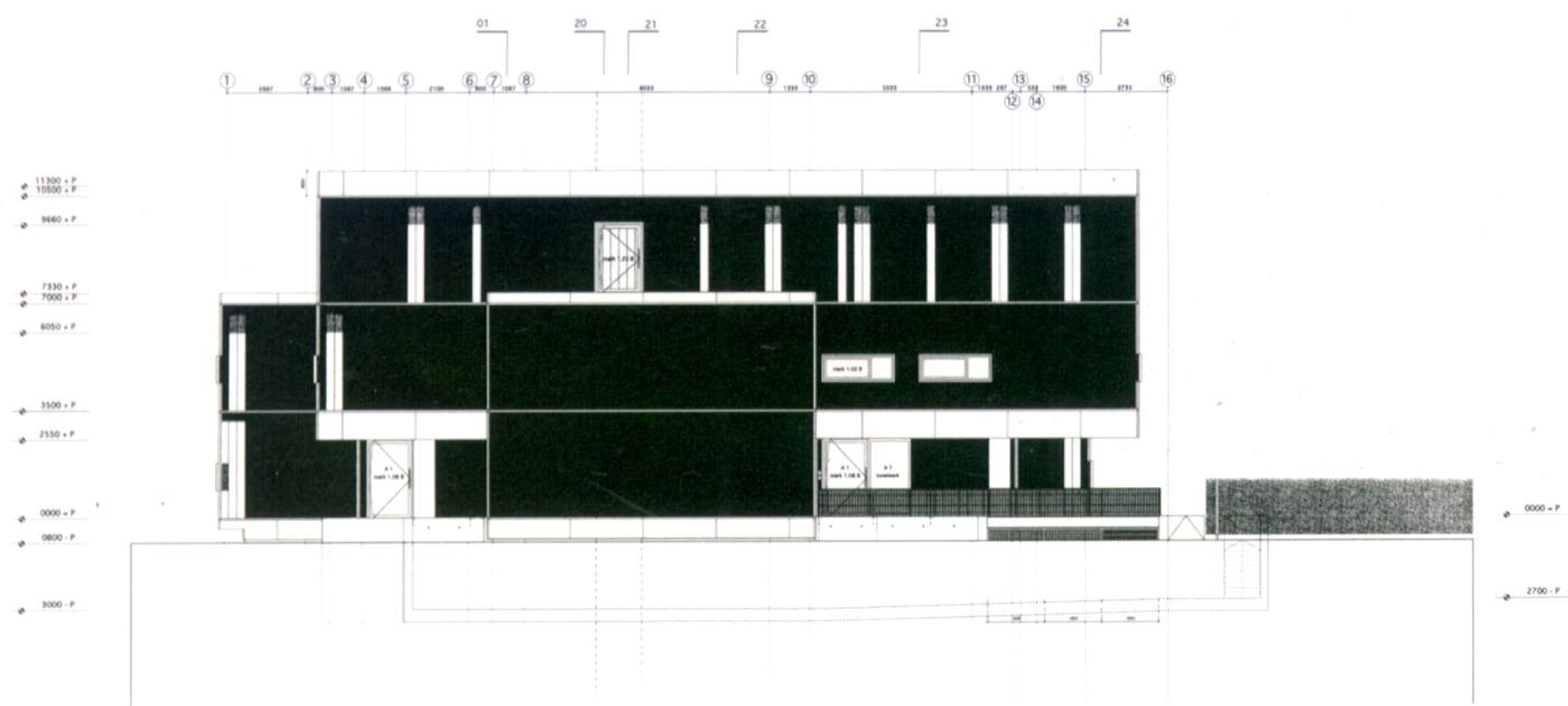
Alzado posterior (Este) / East rear elevation





Alzado Norte / North elevation





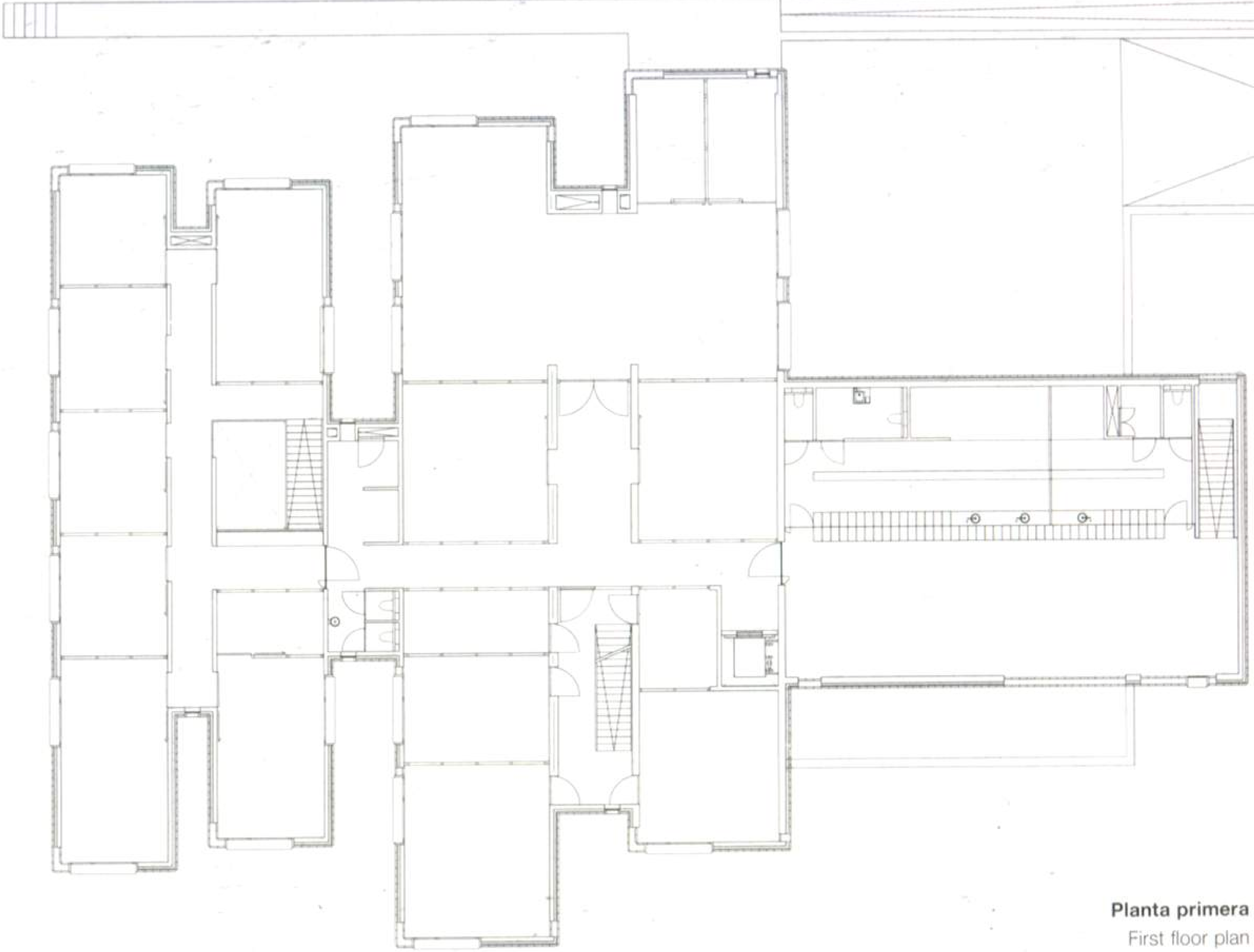
Alzado Sur / South elevation





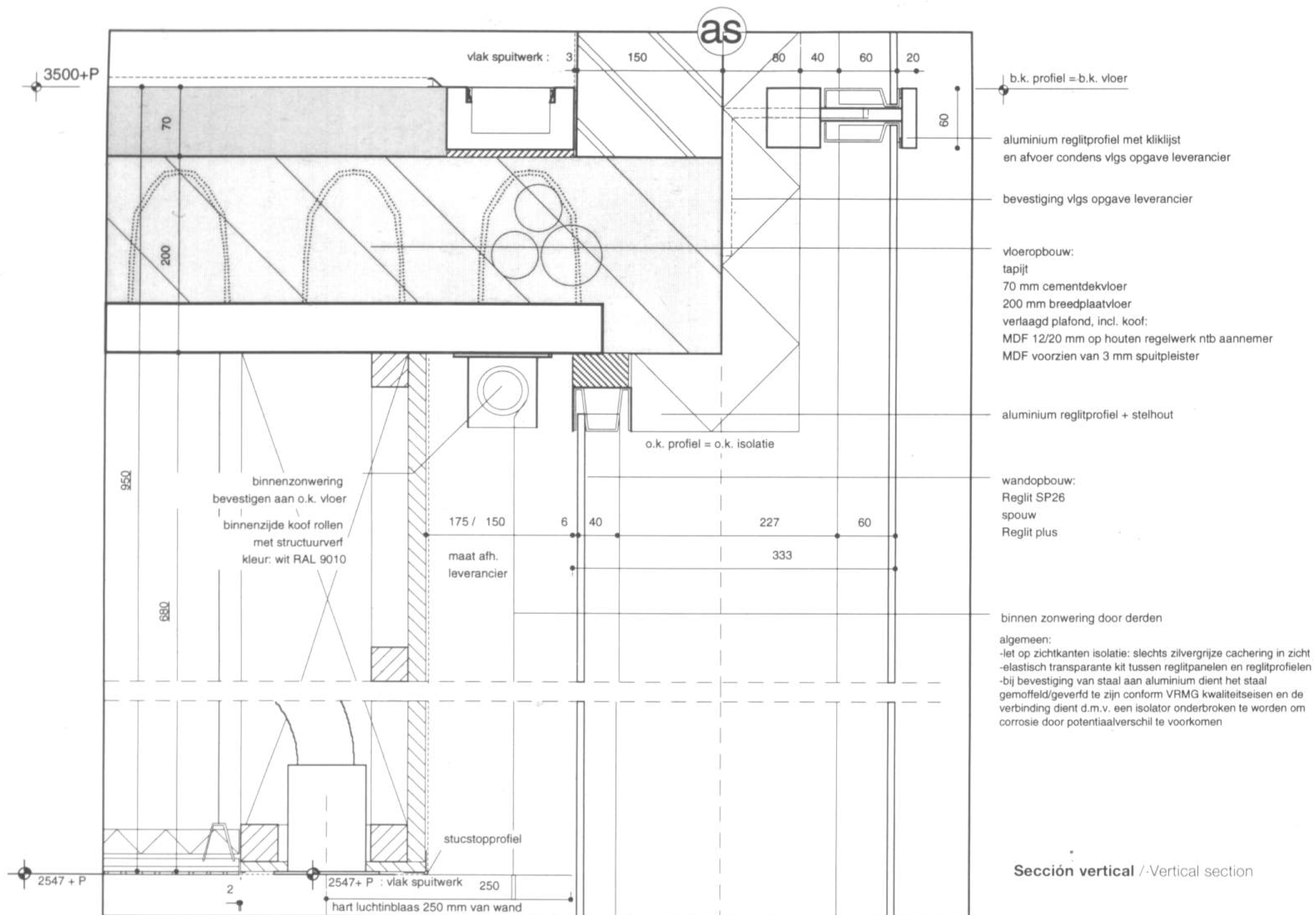


a la izquierda:
Sala de juntas, cafetería, acceso público y recepción en planta baja
on the left:
Meeting room, bar, public entrance and reception on ground floor
en esta página:
Pasillo en planta primera
on this page:
Corridor on first floor

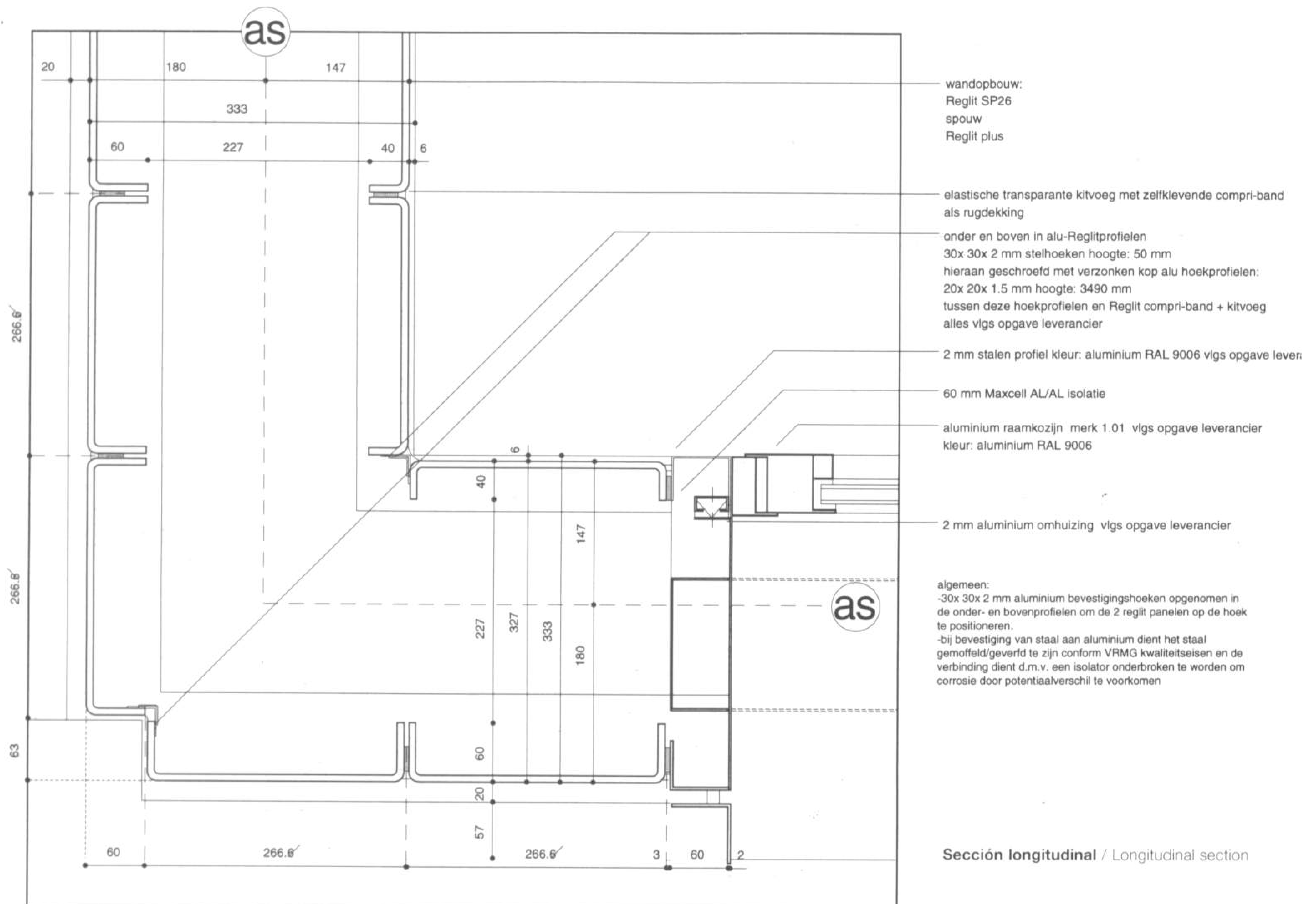


Planta primera
First floor plan

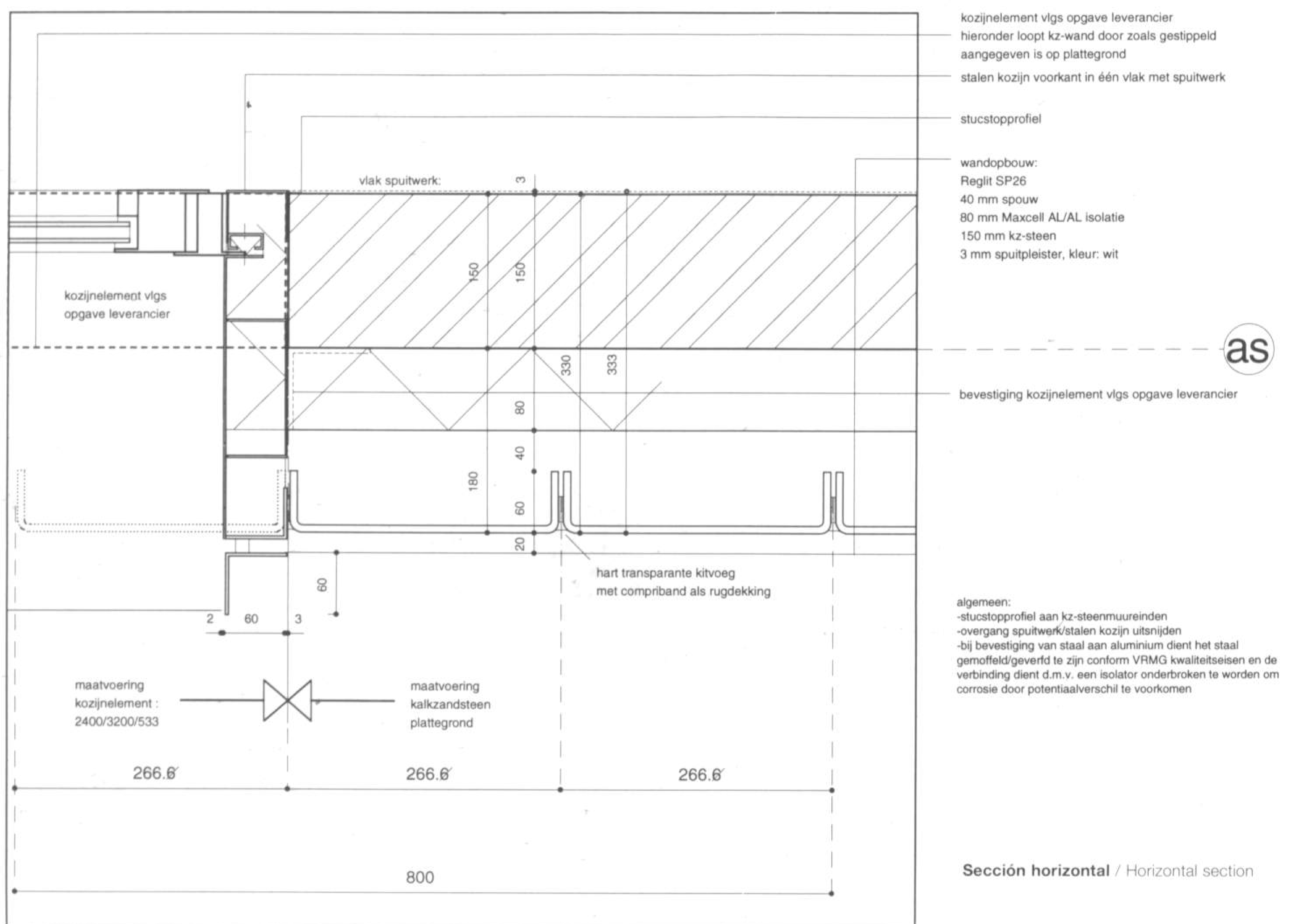




Sección vertical / Vertical section



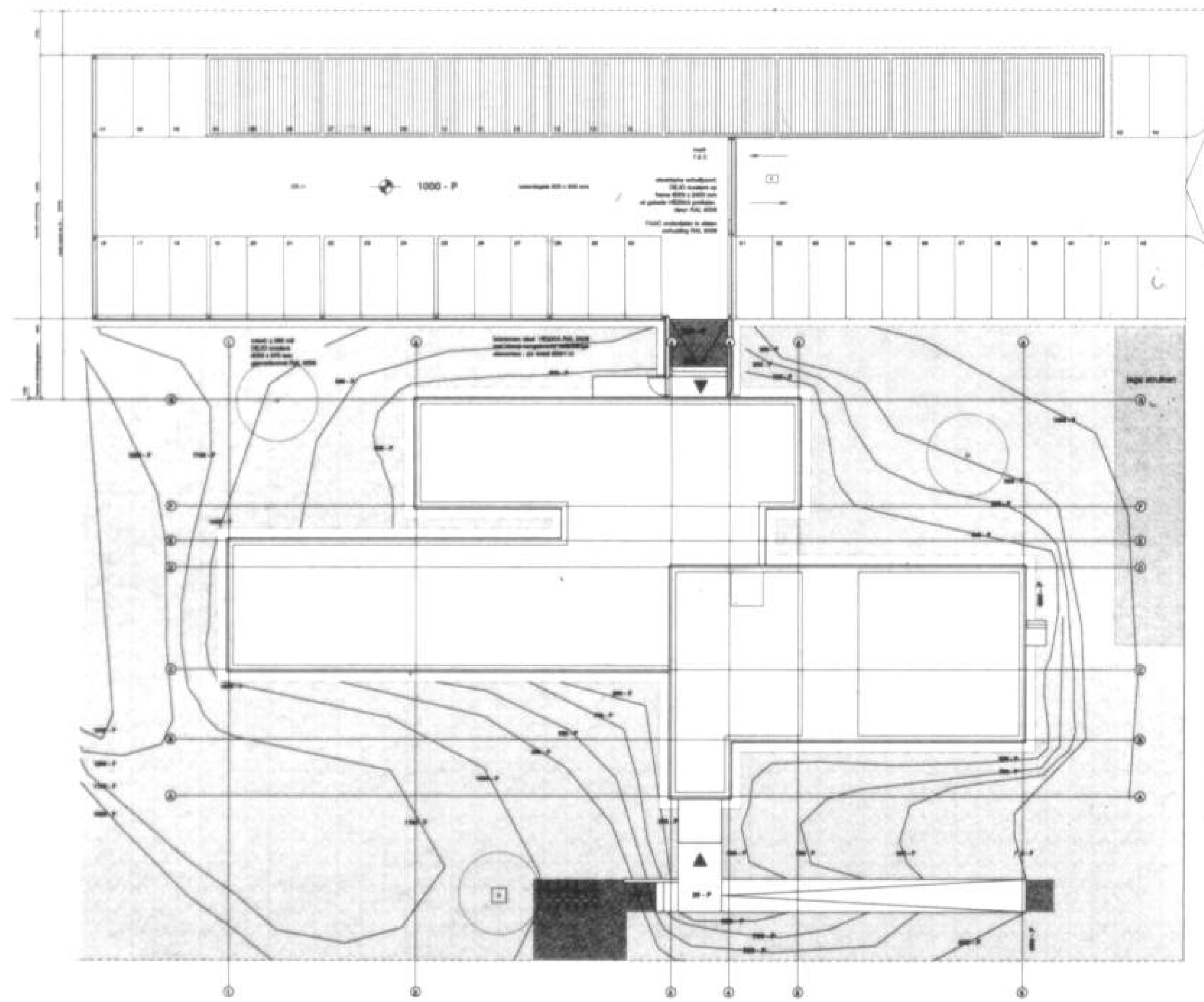
Sección longitudinal / Longitudinal section

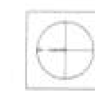


Sección horizontal / Horizontal section

Detalles de fachada de vidrio
Details of glass facade







Plano de situación / Site plan

Cuijk, Holanda, 1994/1997

Comisaría de Policía de Cuijk

En Cuijk, la comisaría de policía ha sido compactada formalmente para producir un volumen mucho más denso y cerrado desde el punto de vista escultural que en Boxtel, para mejor adaptarse al solar en esquina —de caräcer más limitado—y al tráfico de alrededor. Los accesos para peatones y vehículos quedan aquí separados por el edificio.

La transparencia visual a través de la comisaría se ha mantenido, pero en este caso se ha interiorizado para responder a la reducción general de la forma. La recepción se convierte en el punto de apoyo del edificio, filtrando la conexión visual horizontal a través de ella y separando físicamente el acceso del público de la otra entrada posterior, en este caso, para la policía y los detenidos. La conexión vertical se manifiesta mediante la escalera y el lucernario superior. En torno a la recepción, en planta baja, se sitúan las oficinas de atención al público, las salas de interrogatorios y las celdas; en las plantas primera y segunda, se disponen oficinas, zonas de vestuarios y salas de conferencias; y en la planta superior el restaurante y las salas de reunión. El acceso se evidencia por una caja de zinc —diseñada por el artista Paul de Kort— que perfora la piel del edificio extendiendo la conexión visual a través de la comisaría.

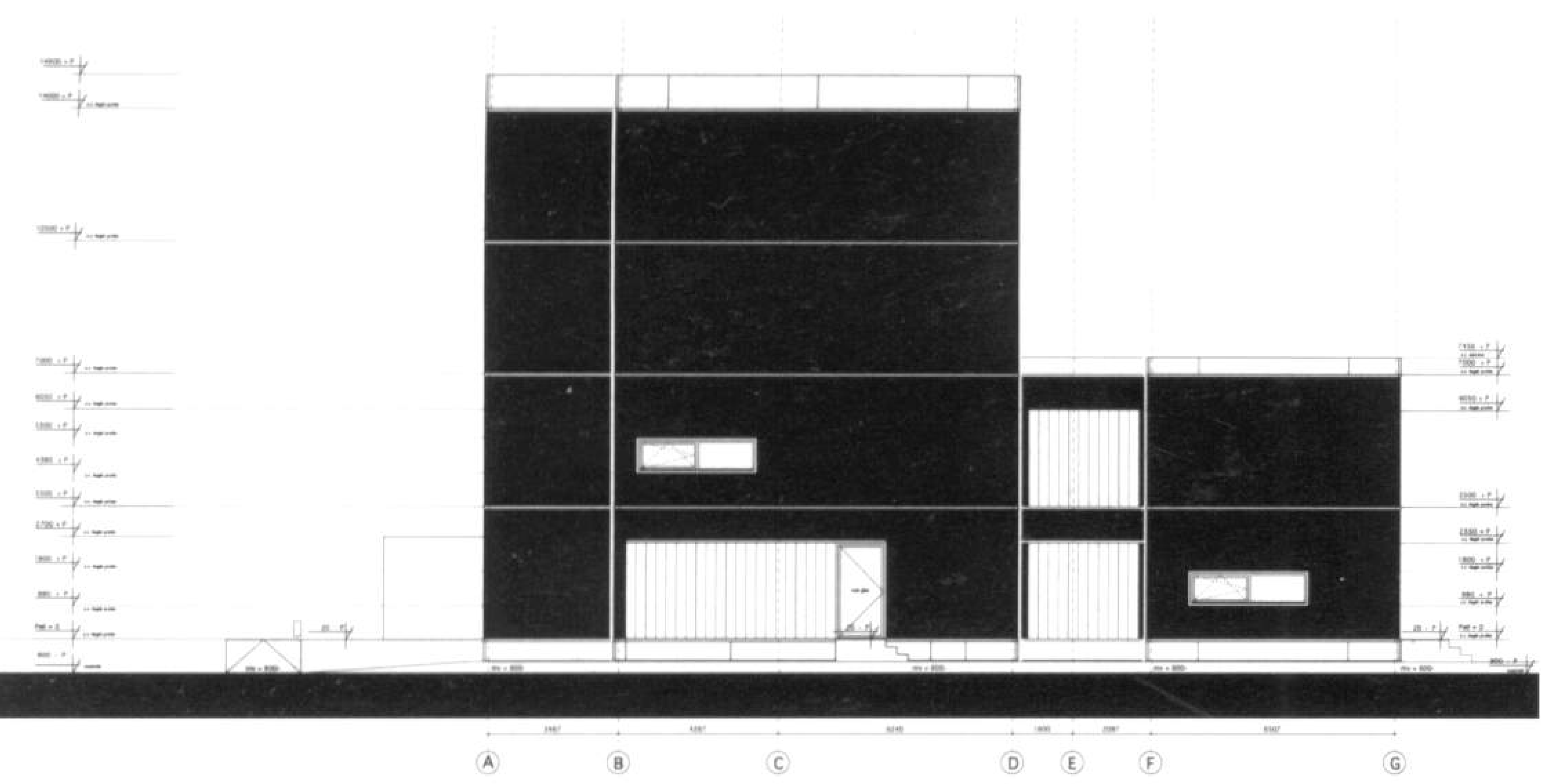
Cuijk, The Netherlands, 1994/1997

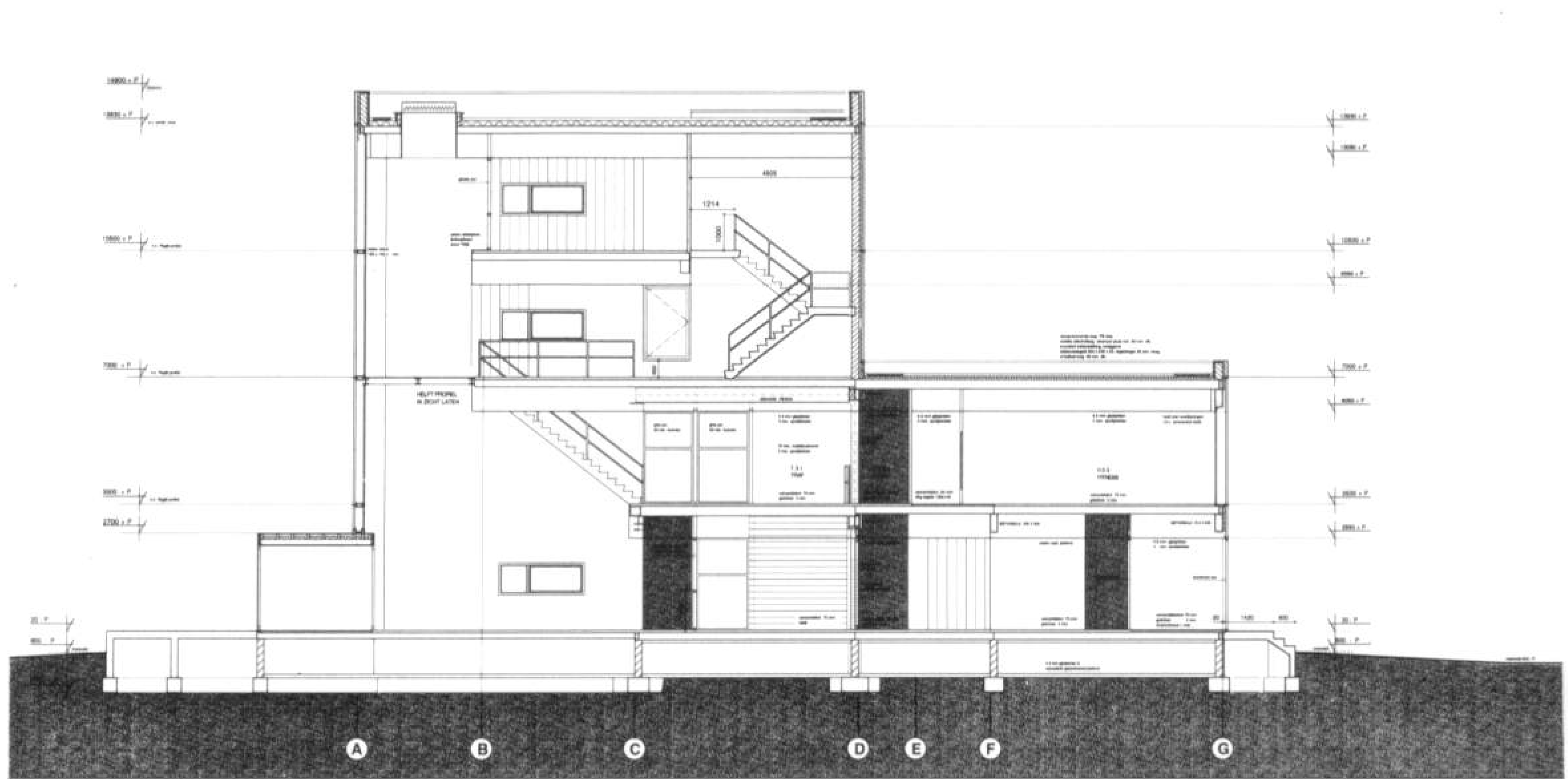
Police Station

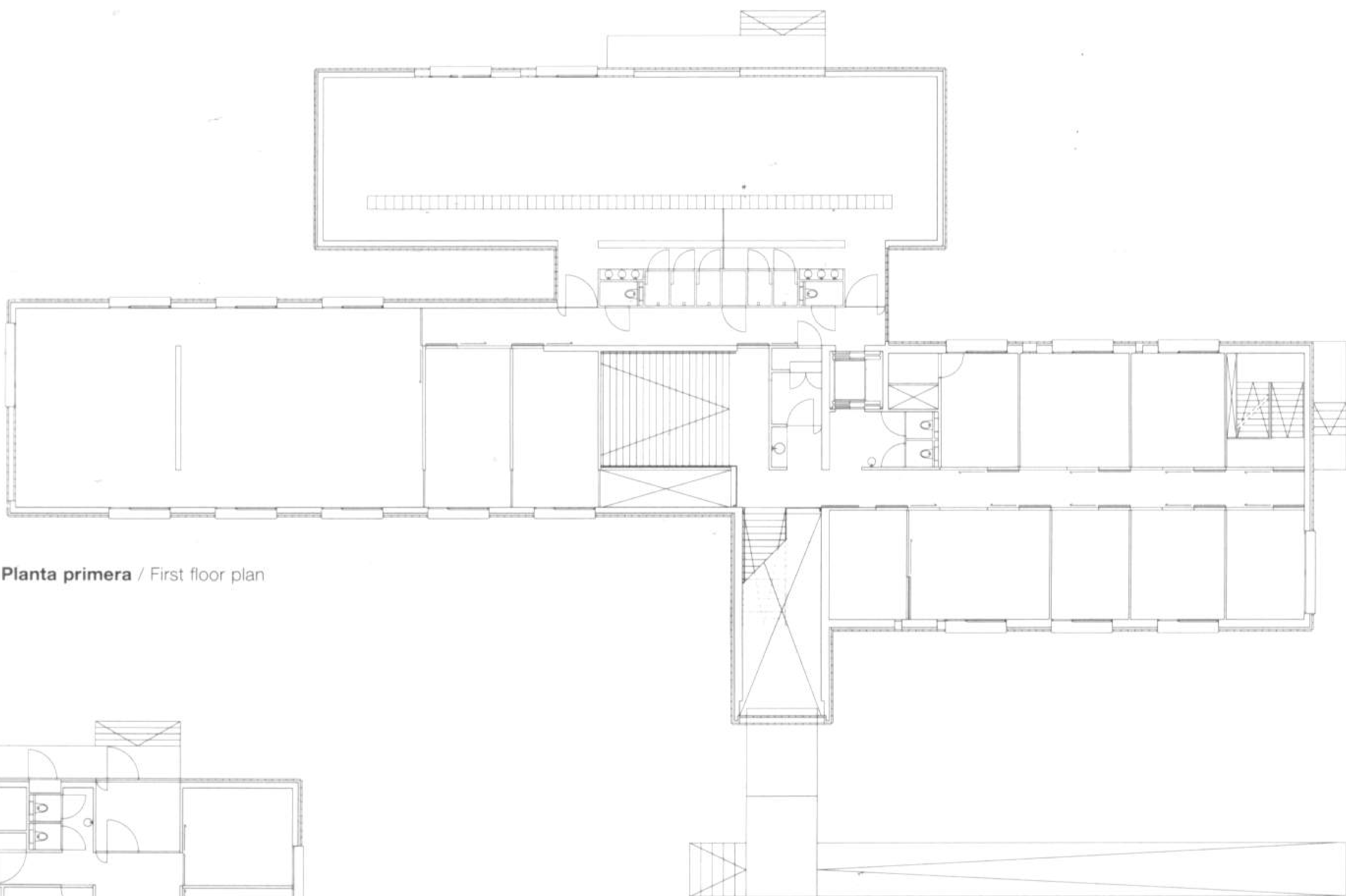
In Cuijk the form of the police station has been compacted to produce a much more dense, sculpturally closed volume in order to assimilate itself to its more restricted corner site and the traffic that flows around its edges. Here pedestrian and vehicular entrances have been separated by the bulk of the building.

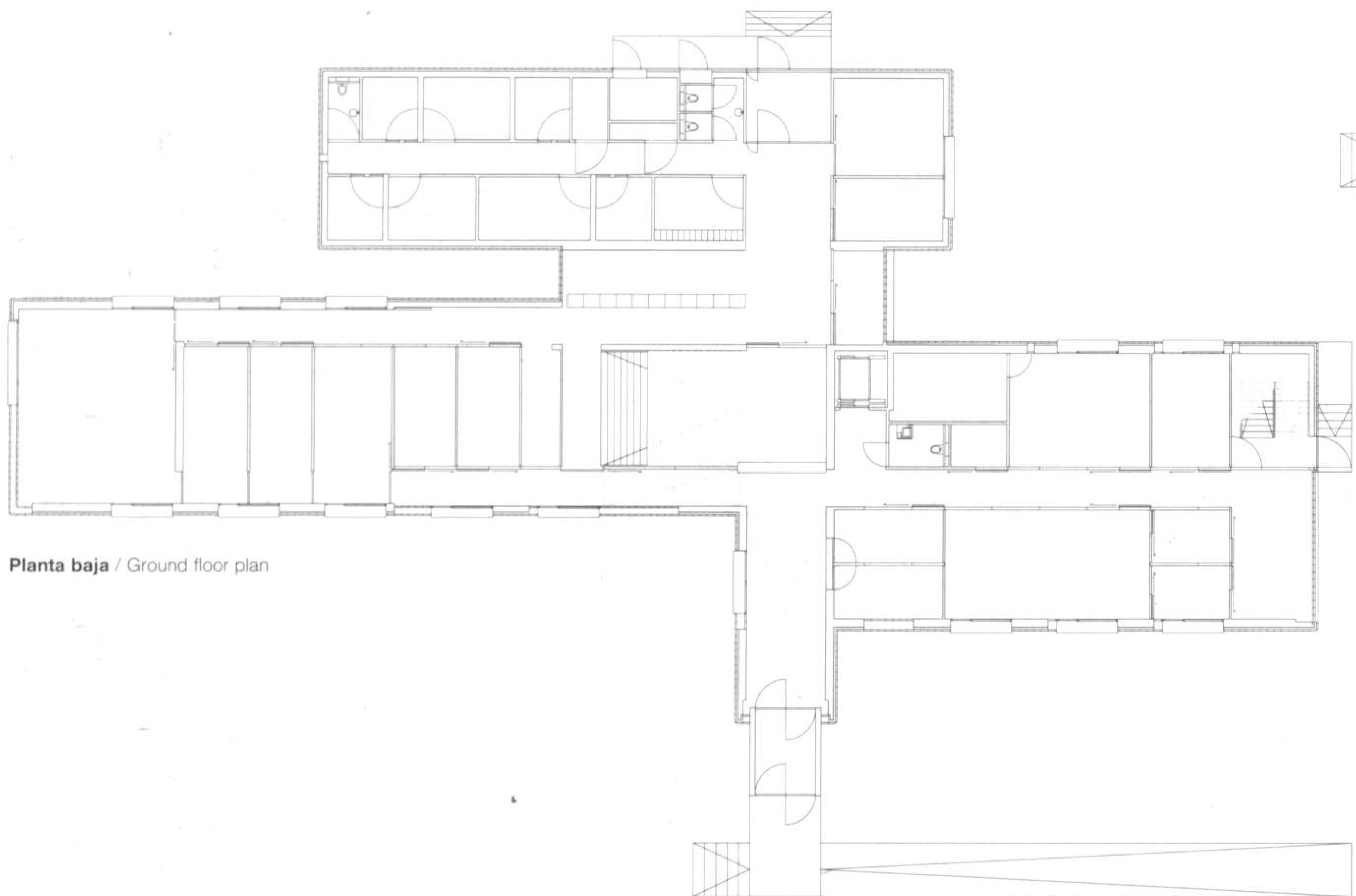
The visual transparency through the building has been kept but in this case internalised in keeping with the general reduction of the form.The reception forms the fulcrum for the whole building filtering the horizontal visual connection through the building but physically separating the public entrance from the police and prisoner entrance. The vertical connection is created by the staircase and skylight above. Around the reception, on the ground floor, are situated the public offices, interrogation rooms and cells. On the first and second floor lie more offices, conference and changing areas and on the floor above are the restaurant and meeting rooms. The entrance is pronounced through the use of an a zinc box designed by the artist Paul de Kort that slides into the skin of the building further extending the visual connection through the station.

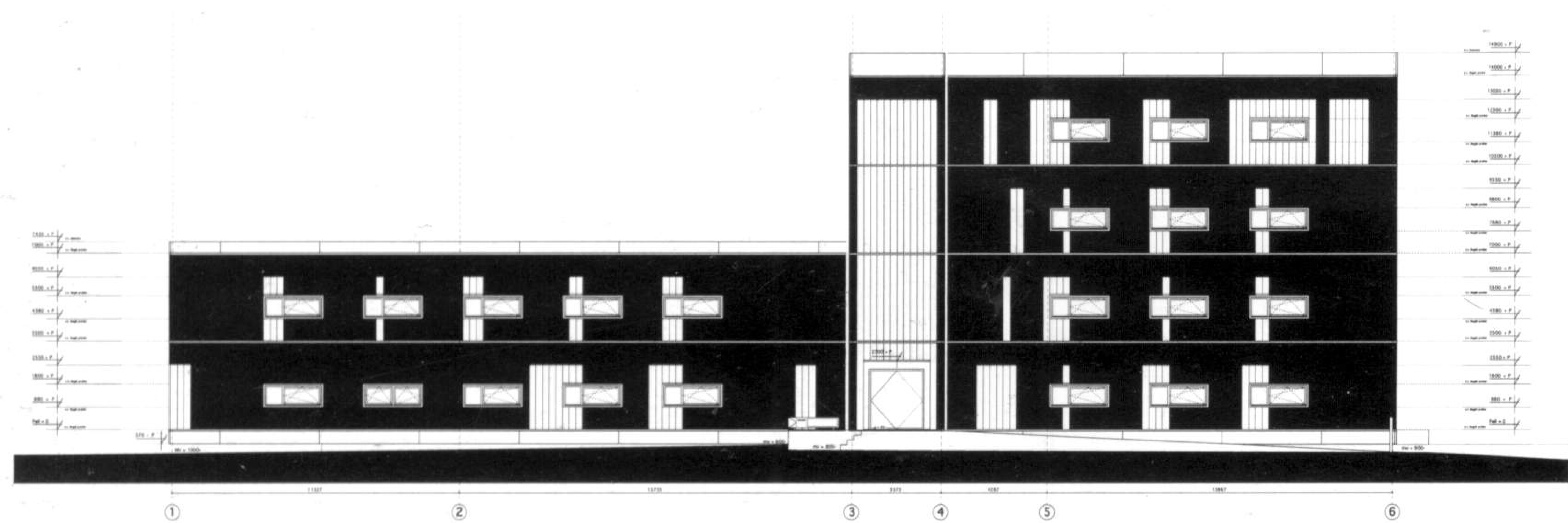


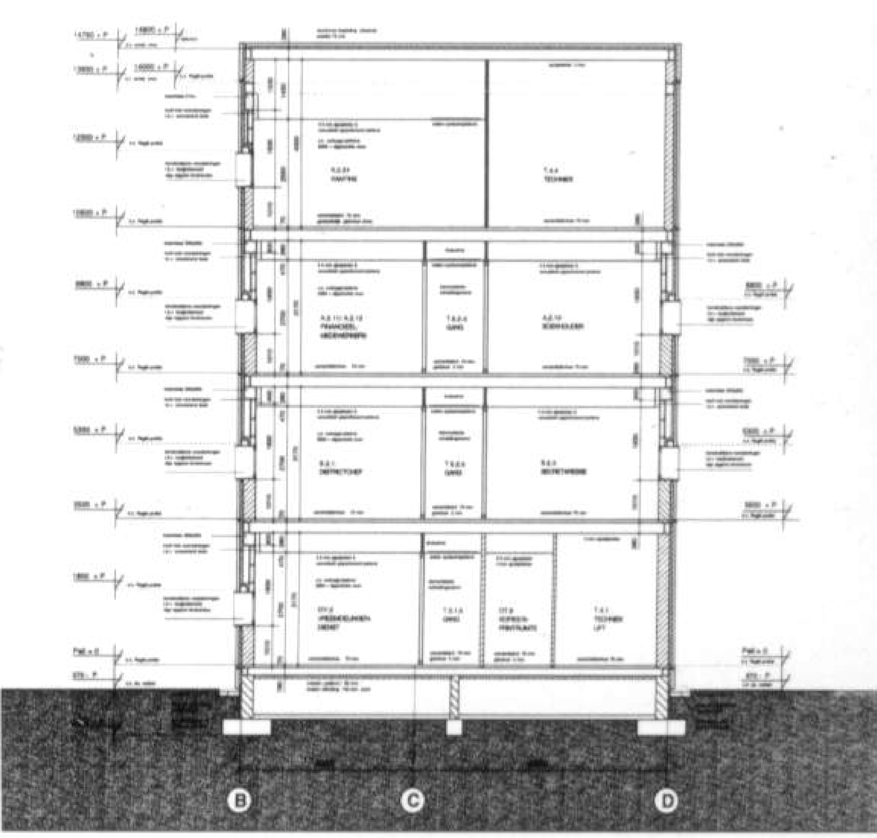

Alzado Sur / South elevation


Sección transversal por entrada / Cross section through entrance


Planta primera / First floor plan

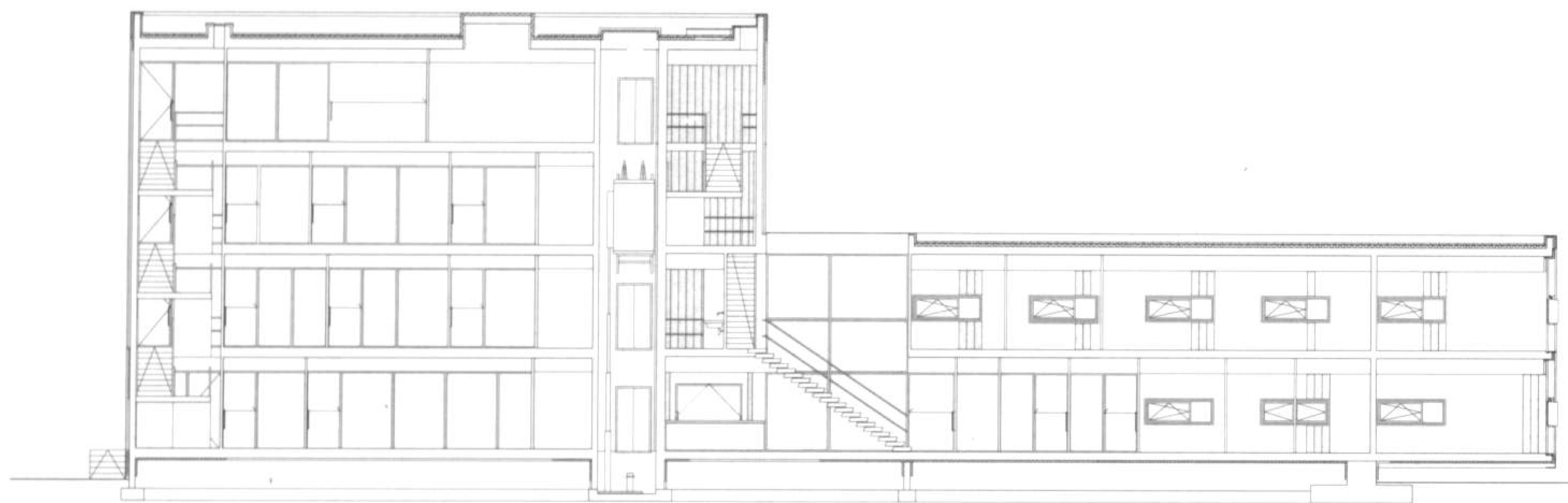

Planta baja / Ground floor plan


Alzado Oeste / West elevation

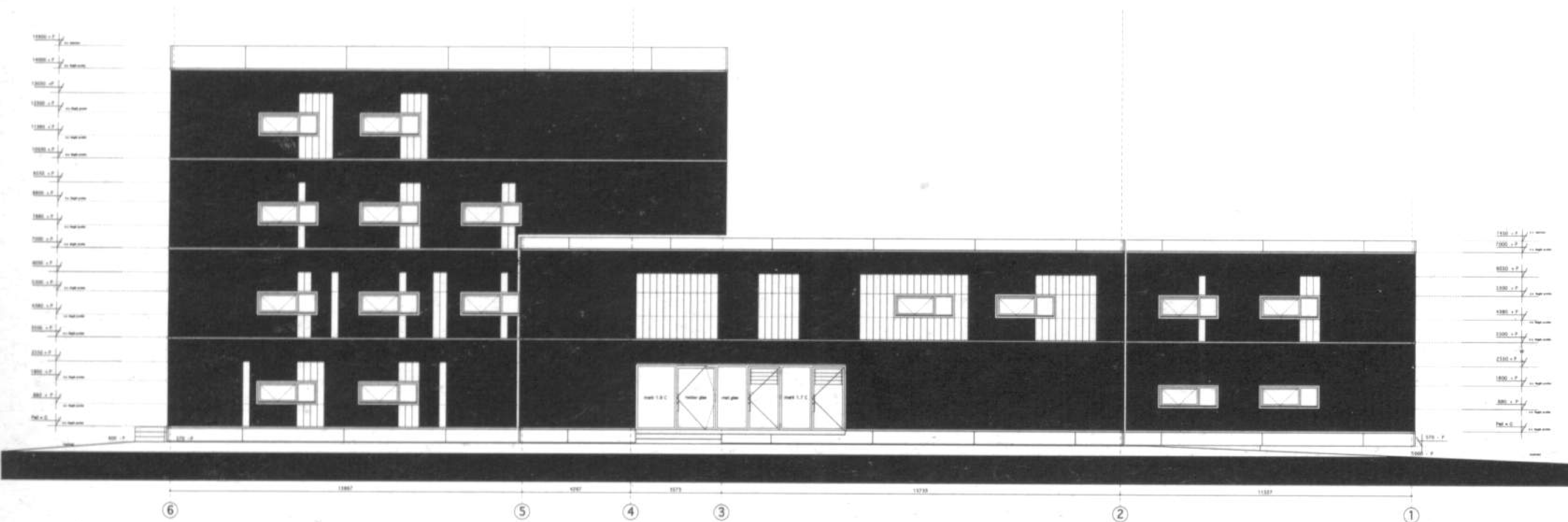

Sección transversal ala Sur / Cross section. South wing



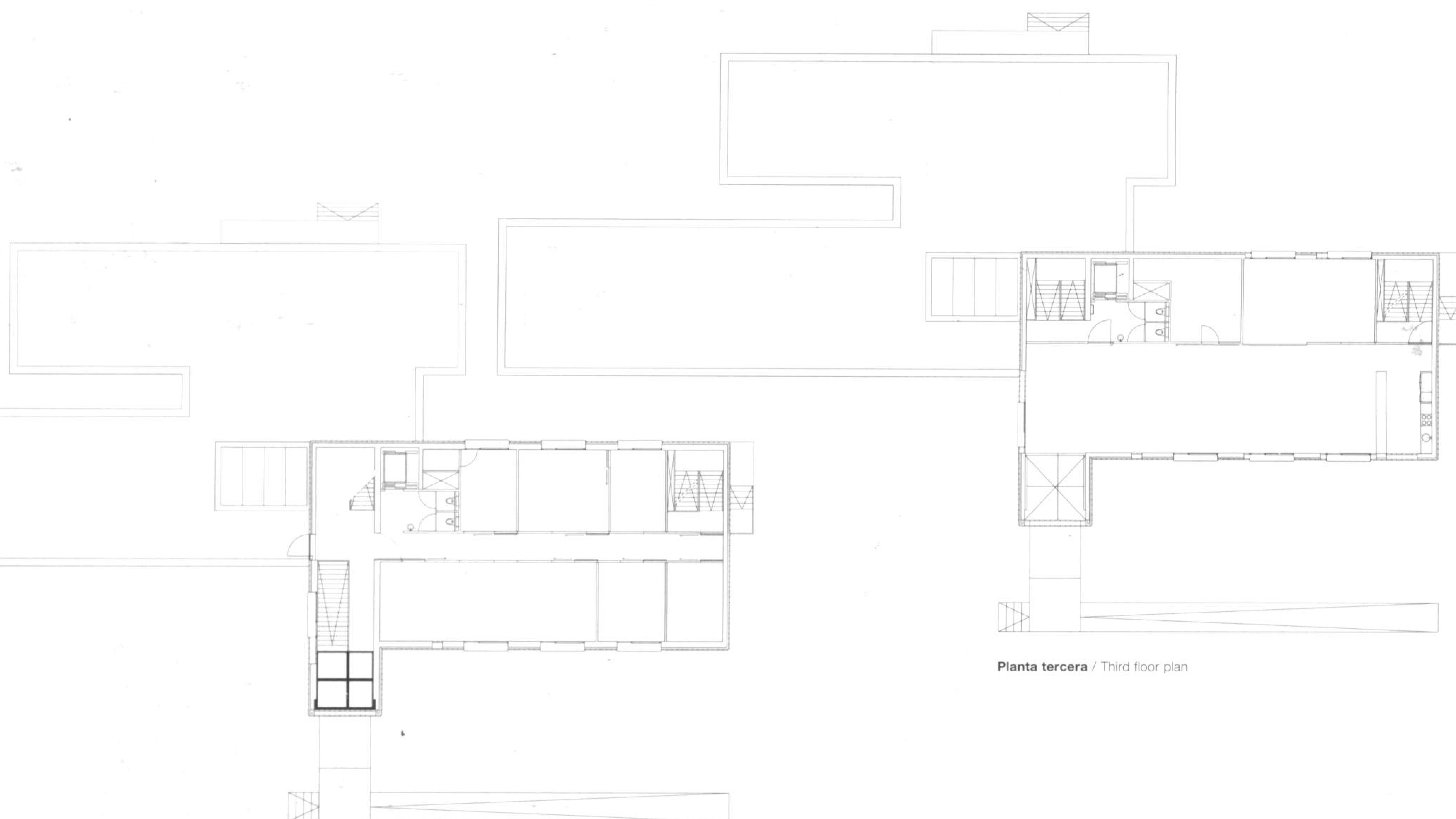




Sección longitudinal / Longitudinal section

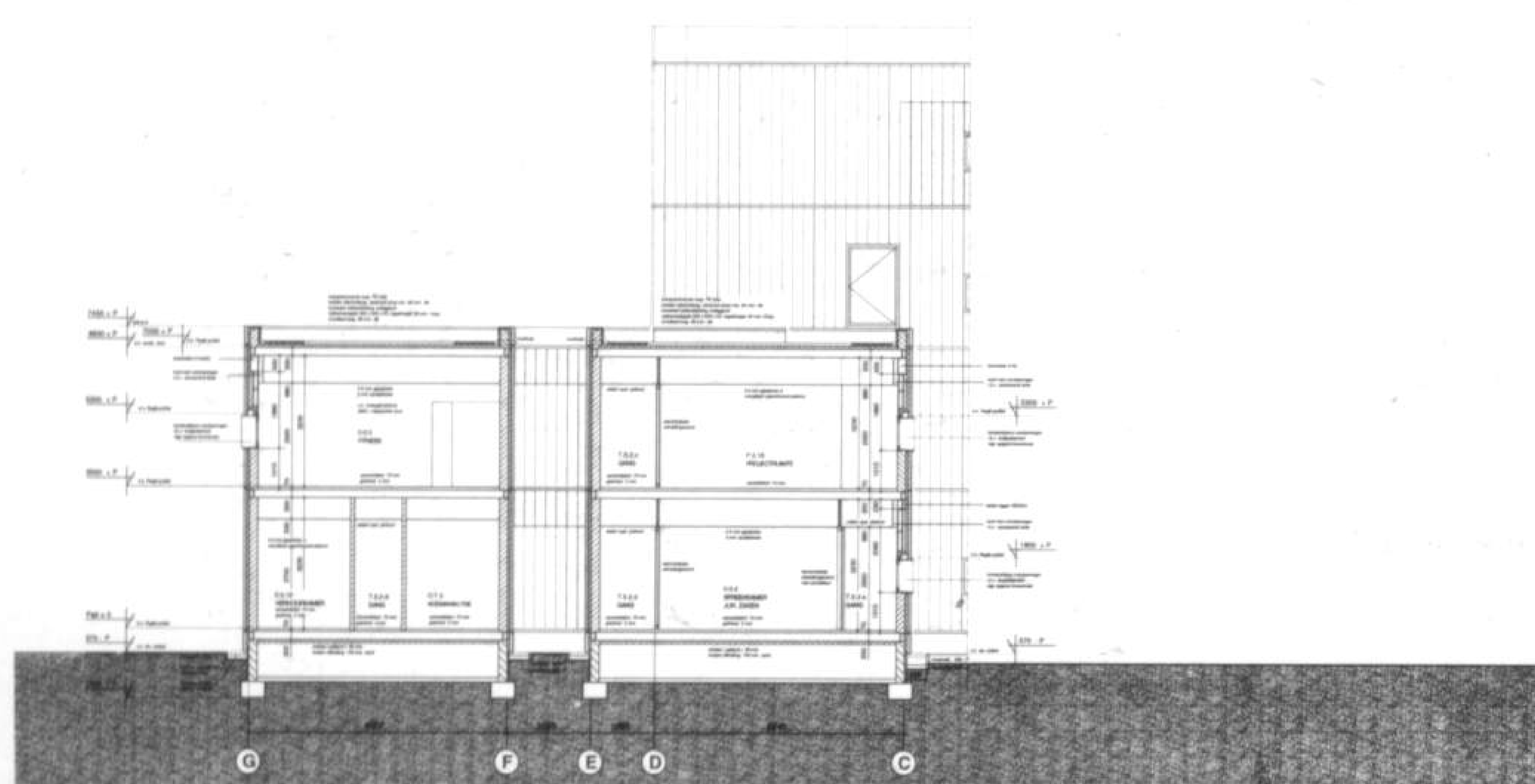


Alzado posterior (Este) / East rear elevation

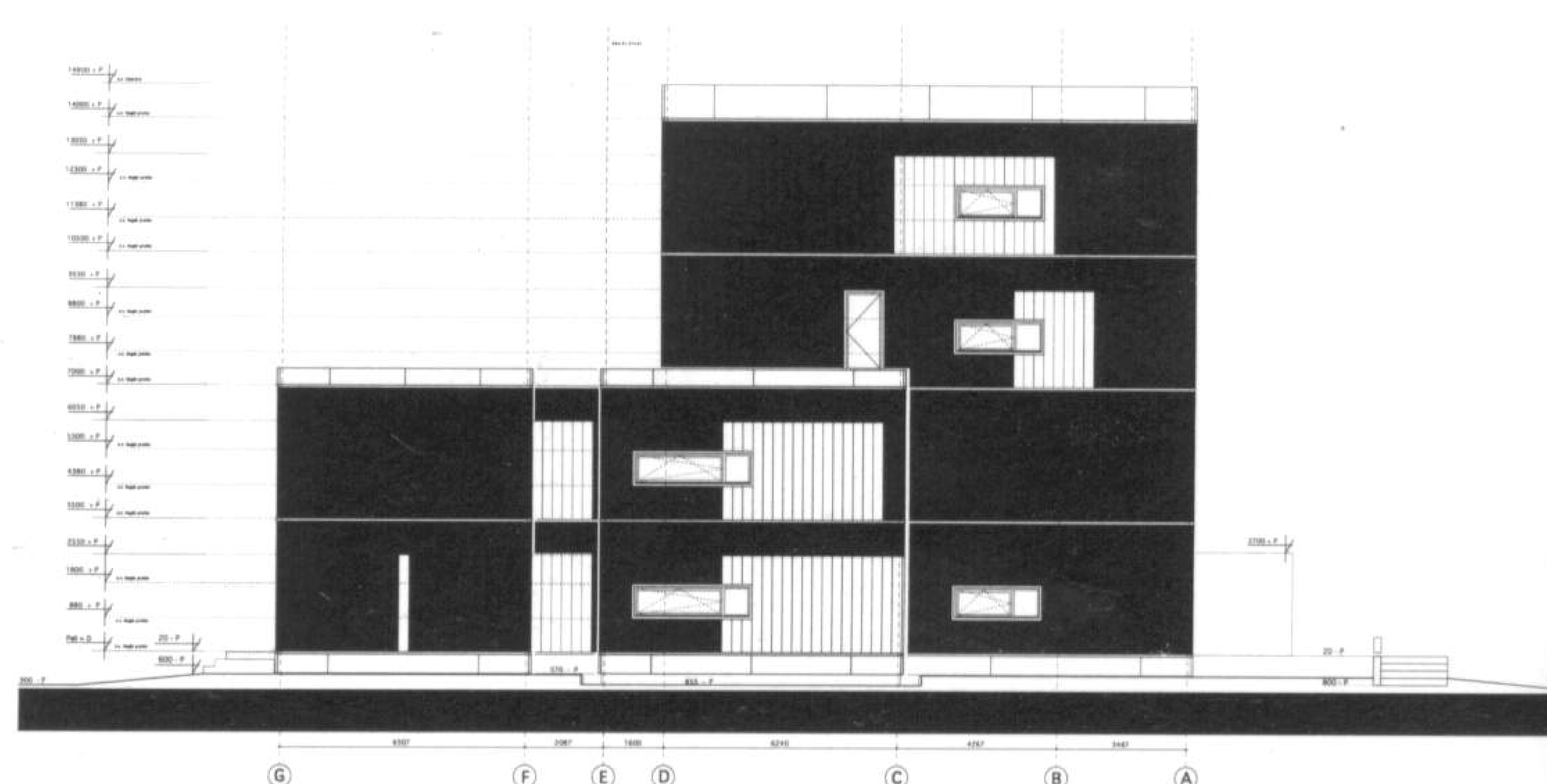


Planta tercera / Third floor plan

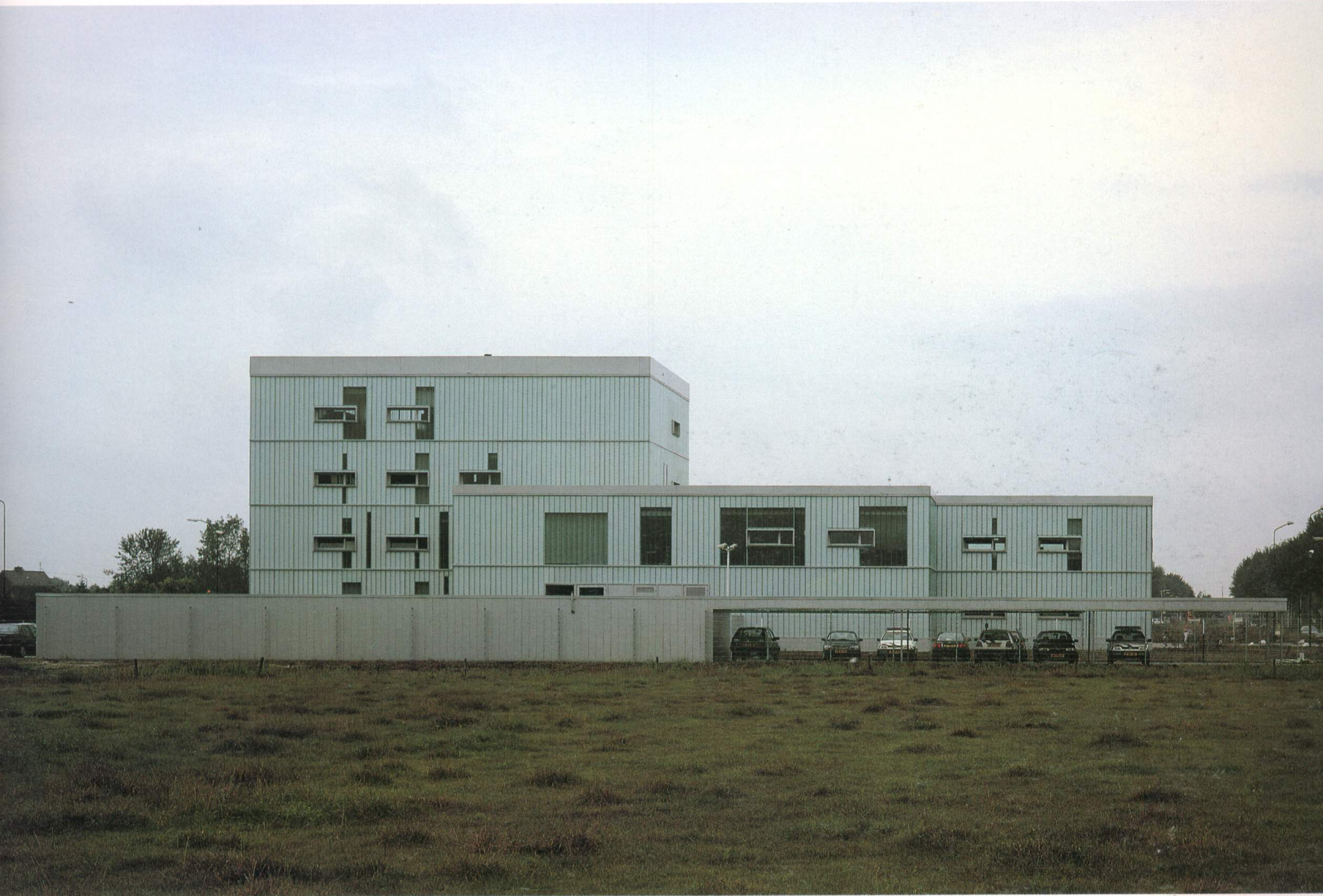
Planta segunda / Second floor plan



Sección transversal ala Norte / Cross section North wing



Alzado lateral (Norte) / North side elevation

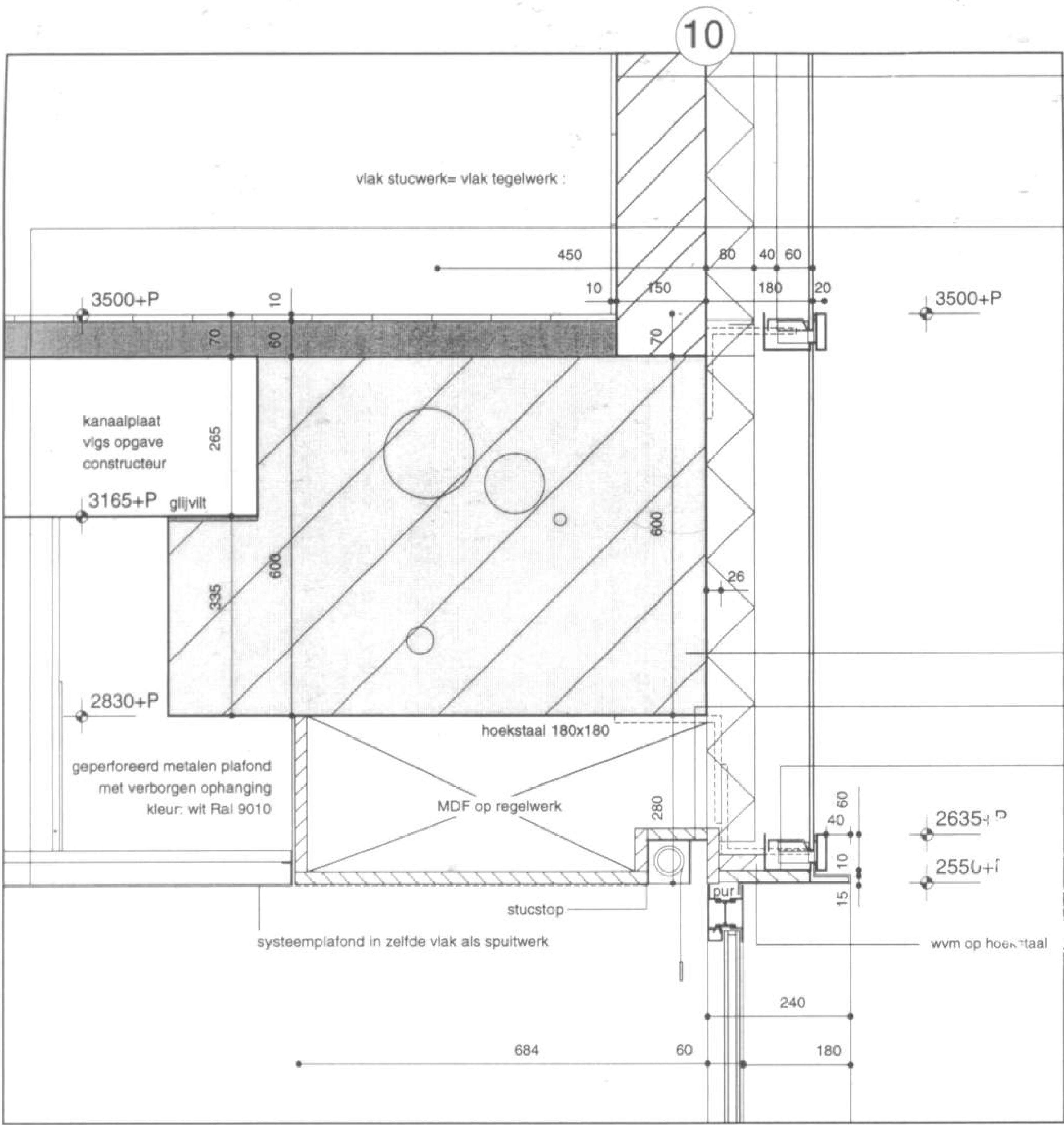












wandopbouw:
10 mm tegelwerk/stucwerk of 3 mm
spuitwerk
150 mm kalkzandsteen
80 mm isolatie Maxcell Al/Al
40 mm spouw
Reglit 26 SP
vloeropbouw:
10 mm tegels
60 mm cementdekvloer
of 2mm gietvloer + 70 mm cementdek
265 mm kanaalplaat
80 mm minerale wol
verlaagd uitneembaar plafond met verborgen ophanging
of MDF-platen 20 mm op regelwerk ntb uitvoerder
uitvlakken en spuiten kleur wit : RAL 9010

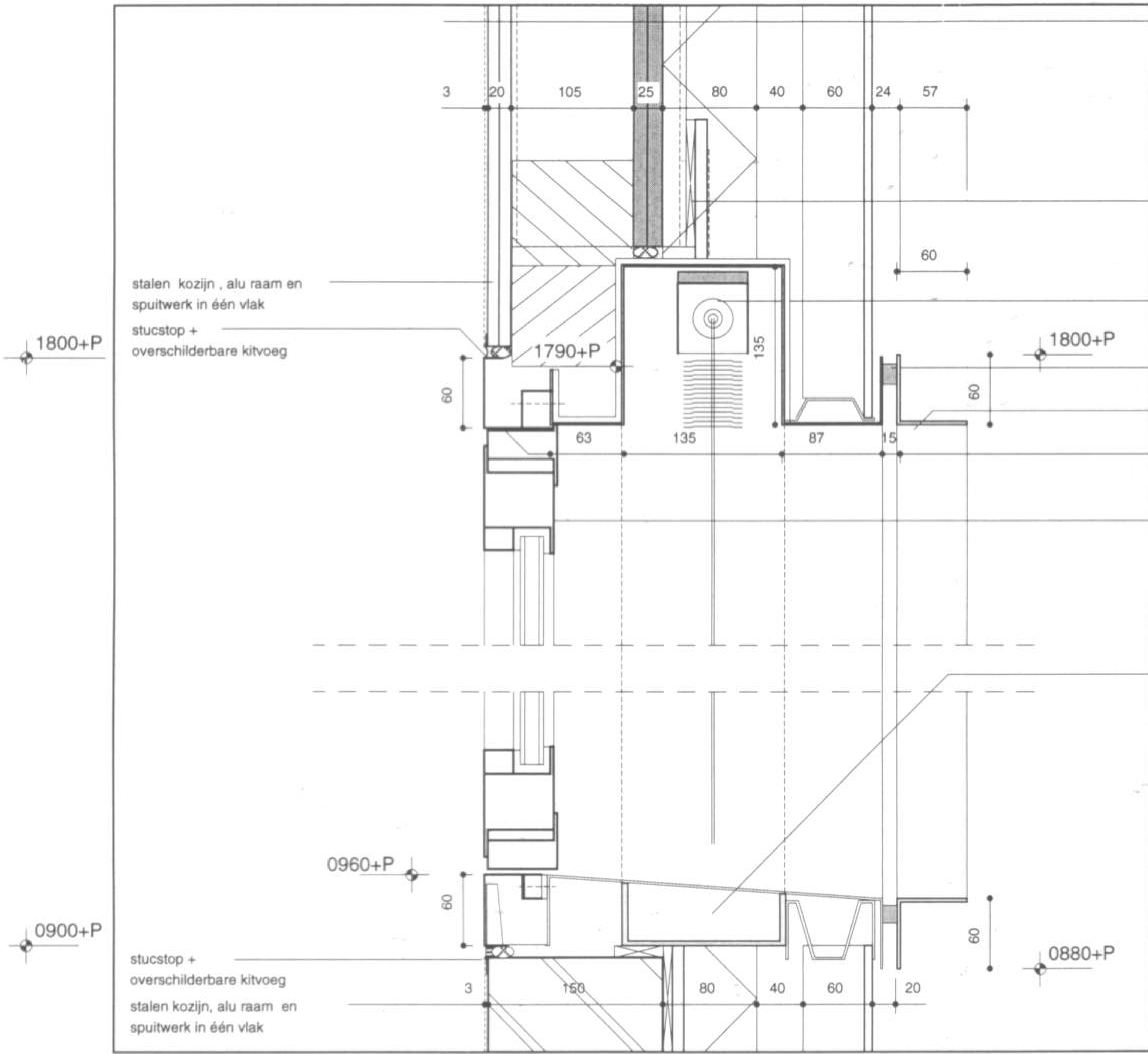
betonbalk 600 x 900 mm

binnenzonwering in koof 100 x 72 mm
koof wit verven met structuurverf kleur: wit RAL 9010

gezet aluminium gevelbeplating + janisol pui+ reglitprofiel
bevestigd vlgs opgave leverancier

algemeen:
-bij bevestiging van staal aan aluminium dient het staal gemoffeld/
geverfd te zijn conform VRMG kwaliteitseisen en de verbinding
dient d.m.v. een isolator onderbroken te worden om corrosie door
potentiaal-verschil te voorkomen.

Sección vertical / Vertical section



wandopbouw:
Reglit SP26
spouw
80 mm Maxcell AL/AL isolatie
2x12 mm Cempanel buitenzijde
105 mm w.v. regelwerk houtmaten n.t.b. uitvoerder
2x10 mm WR gipsplaat binnenzijde
3 mm spuitpleister

stalen kolom bevestiging zie tek. leverancier

zonwering Halu H 50 F
door derden

stalen hoekstaal 60 x 60 x 3
kleur: RAL 9006 + kit met compriband als rugdekking

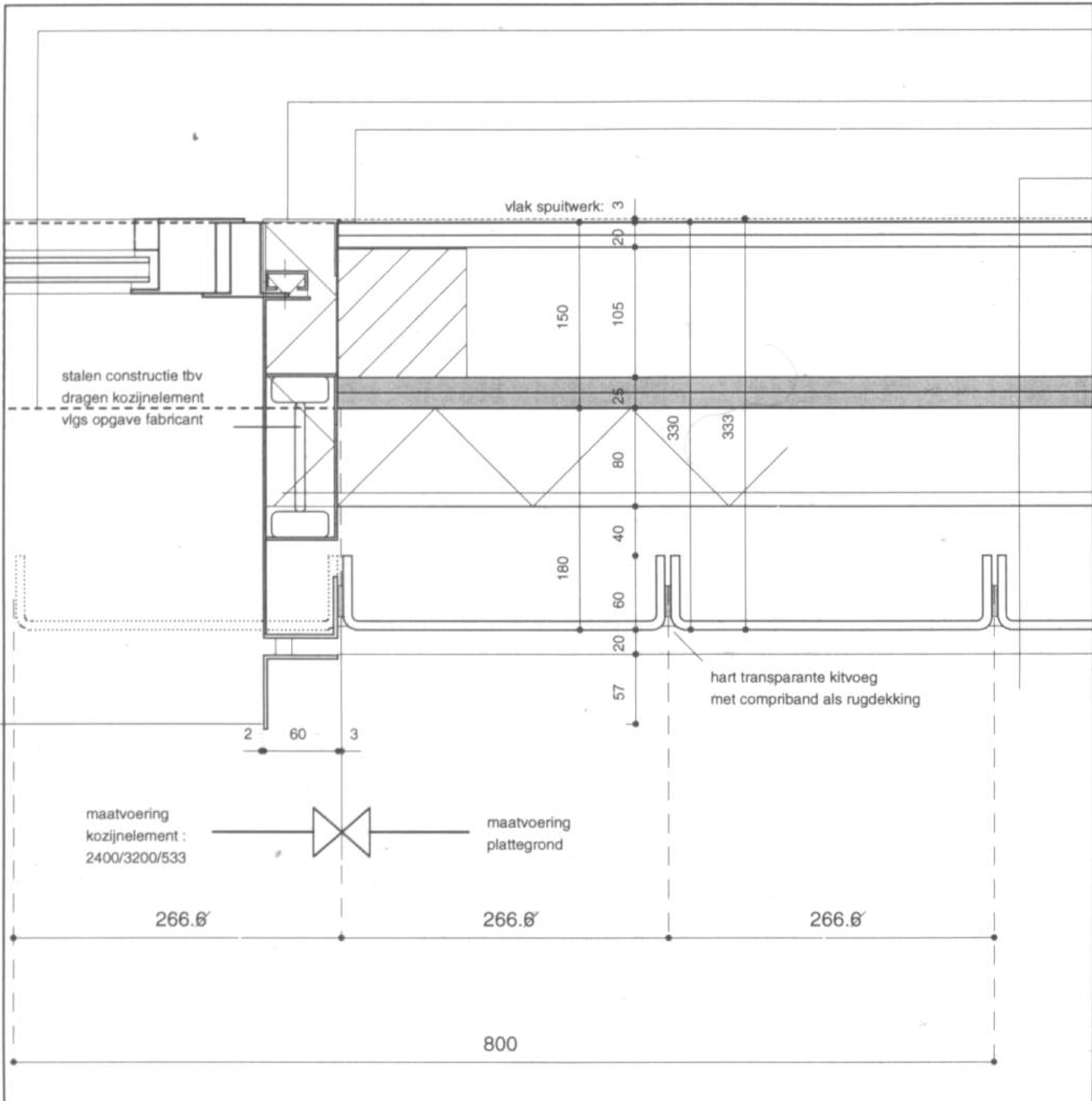
stalen omhuizing 2 mm vlgs opgave leverancier
kleur: RAL 9006 bevestigimg zie tek. leverancier

stalen kozijn,vlgs opgave leverancier
kleur: RAL 9006

aluminium raamkozijn
vlgs opgave leverancier

50x 70x 50x 4 mm stalen u-profiel
algemeen:
-elastisch transparante kit tussen reglitpanelen en reglitprofielen
-overgang spuitwerk/stalen kozijn uitsnijden
-bij bevestiging van staal aan aluminium dient het staal
gemoffeld/geverfd te zijn conform VRMG kwaliteitseisen en de
verbinding dient d.m.v. een isolator onderbroken te worden om
corrosie door potentiaalverschil te voorkomen

Sección vertical / Vertical section



kozijnelement vlgs opgave leverancier
hieronder en boven loopt gipswand door
zoals gestippeld aangegeven is op plattegrond
stalen kozijn voorkant in één vlak met spuitwerk
stucstopprofiel

wandopbouw:
Reglit SP26
spouw
80 mm Maxcell AL/AL isolatie
2x12 mm Cempanel buitenzijde
105 mm w.v. regelwerk houtmaten n.t.b. uitvoerder
2x10 mm WR gipsplaat binnenzijde
3 mm spuitpleister

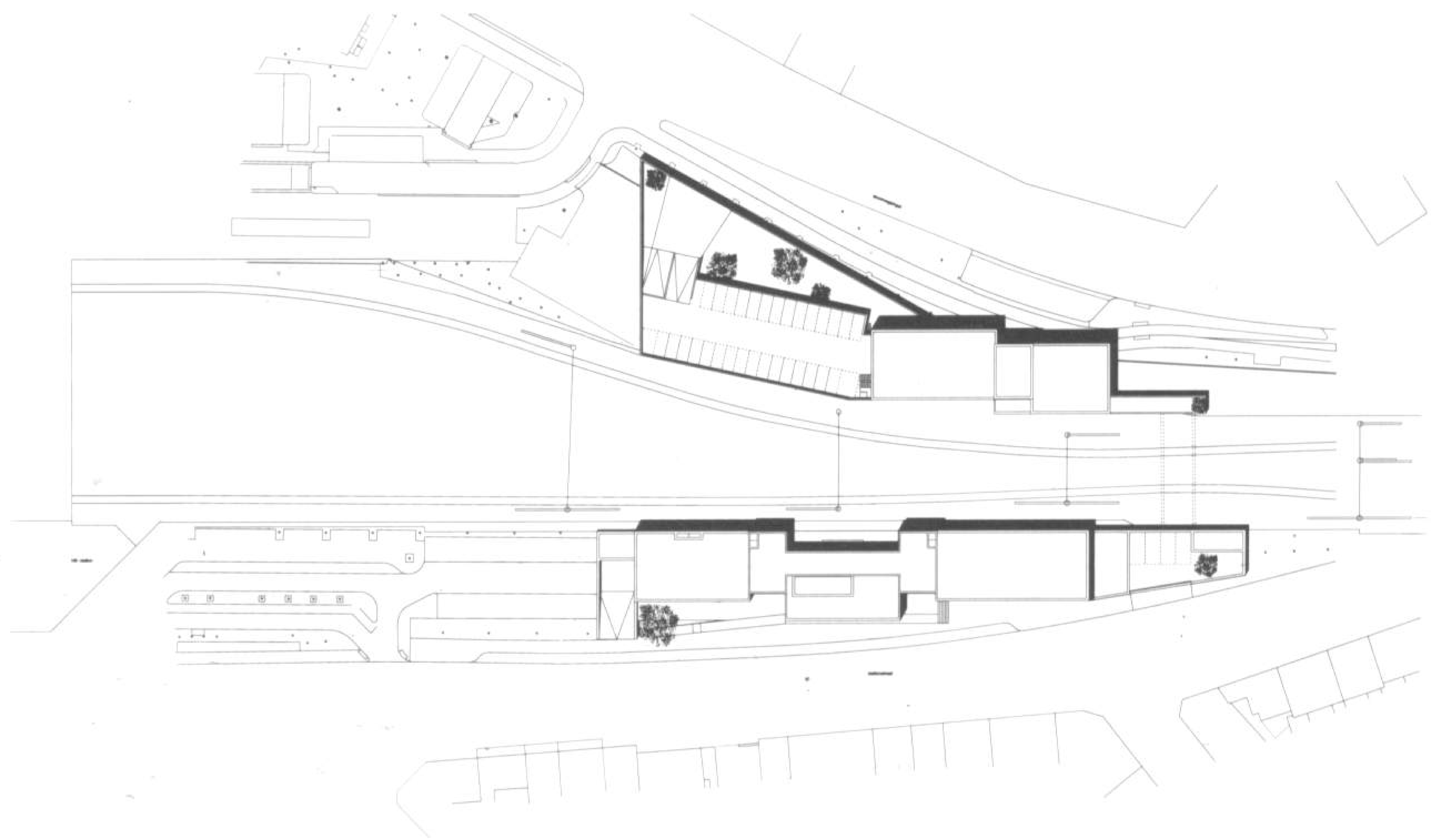
as

bevestiging kozijnelement vlgs opgave leverancier

algemeen:
-stucstopprofiel aan kz-steenmuureinden
-overgang spuitwerk/stalen kozijn uitsnijden
-bij bevestiging van staal aan aluminium dient het staal
gemoffeld/geverfd te zijn conform VRMG kwaliteitseisen en de
verbinding dient d.m.v. een isolator onderbroken te worden om
corrosie door potentiaalverschil te voorkomen

Sección horizontal / Horizontal section

Detalles de la fachada de vidrio
Glass wall details



Heerlen, Holanda, 1994-1998

Sede de la Policía Local de South Limburg

La sede de la policía se sitúa al Este de la Estación de tren de Heerlen. Se estructura en dos edificios, dispuestos a horcajadas sobre los dos lados de la vía férrea. Ocupando estrechas franjas de terreno de escaso valor agrícola, la forma de los volúmenes dibuja el contorno de la calle. El acceso al edificio principal —las oficinas de la Policía de Distrito— se produce a través de una rampa que sigue el borde de la carretera hasta llegar a un volumen central en voladizo. En este edificio se encuenta el restaurante; un elemento de uso colectivo para todo el complejo.

El diseño asume los últimos avances en tecnología informativa y gestión administrativa, según el concepto de 'Oficina Escueta', algo que optimiza la eficacia organizativa y el uso del espacio de oficinas. Según esta idea, los empleados carecen de espacio de oficina propio, con lo que se elimina el espacio redundante que queda vacante como resultado de las reuniones celebradas fuera. Esto maximiza la ocupación a lo largo del día y reduce la superficie en planta hasta un 30%. Las pequeñas cabinas individuales de 5,5 m² sólo se utilizan para tareas que requieran concentración, mientras que los espacios colectivos, de mayor tamaño, son para trabajos en grupo y en comunicación.

La ambición fue crear un conglomerado de volúmenes en el que las vías férreas, ya no consideradas como barrera, se constituyeran en parte dinámica del conjunto. El paso del tren puede contemplarse a través del edificio. Y la conexión física entre los edificios se realiza con la reutilización de un túnel peatonal ya existente.

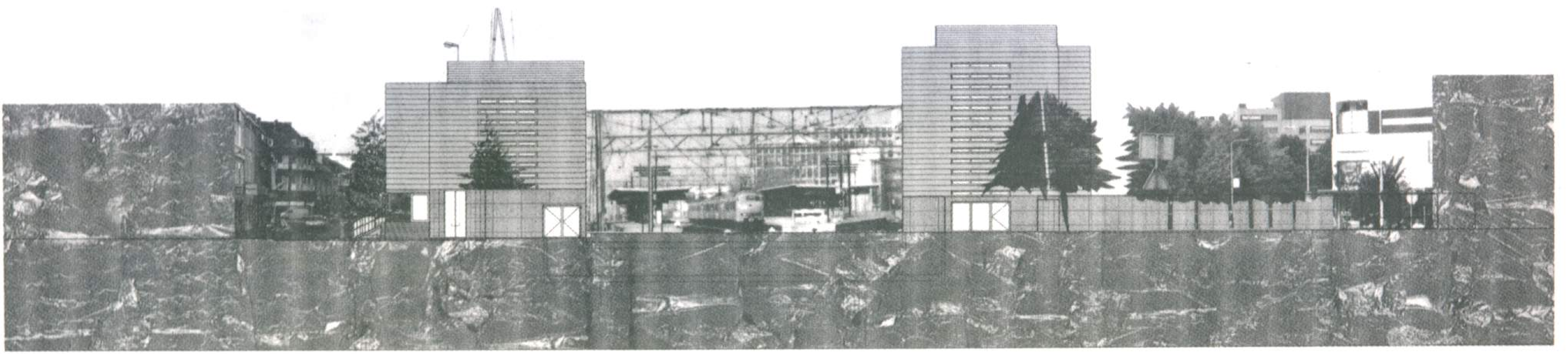
El tratamiento de los materiales también pretende unificar la composición. Los volúmenes de zinc se proyectan fuera de un 'piano nobile' de hormigón in situ. Los edificios quedan puntuados por grandes huecos en el nivel de acceso, que conectan visualmente las dos calles, los edificios y el tren, incorporándolos al conglomerado urbano.

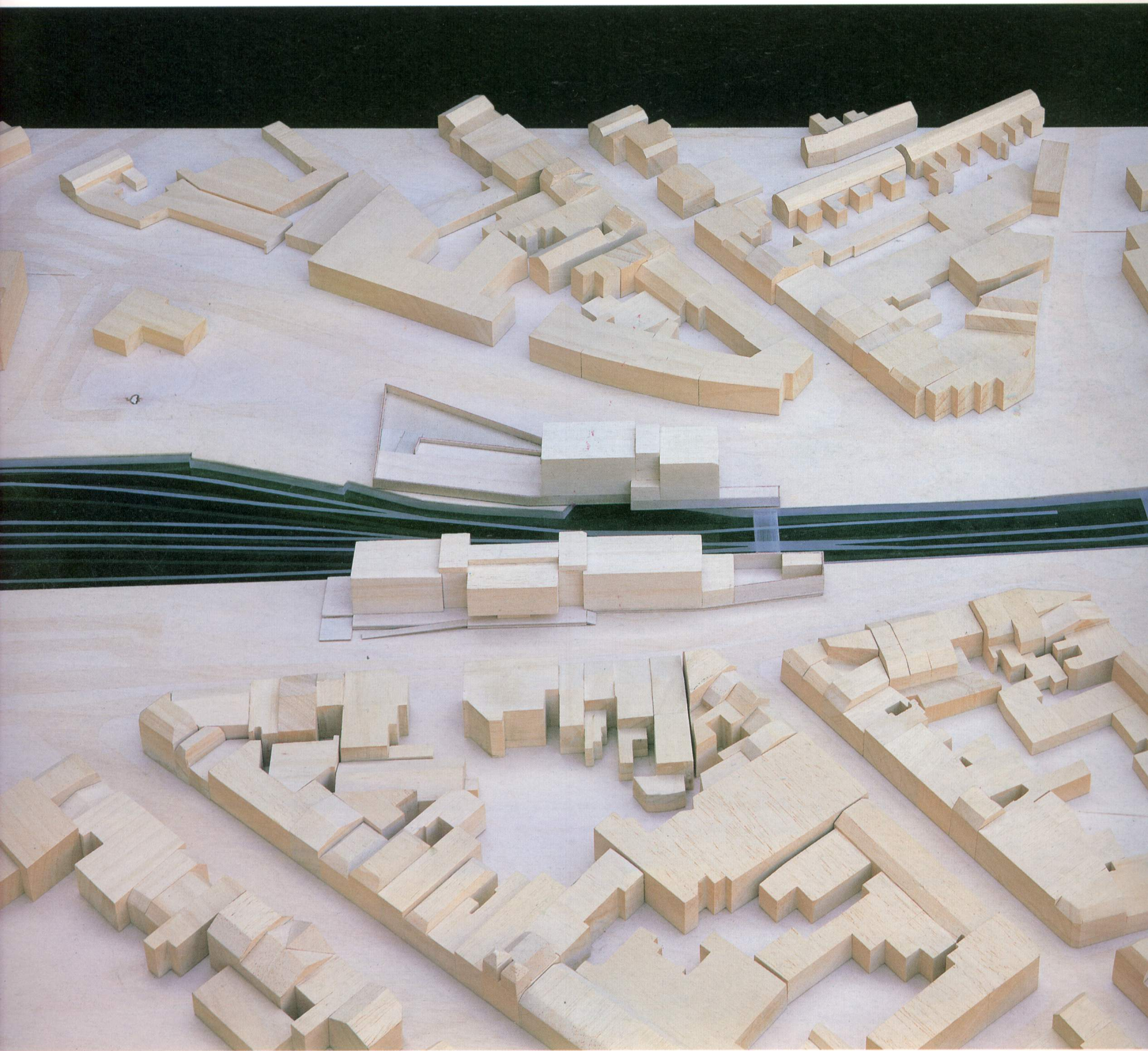
Heerlen, The Netherlands, 1994-1998

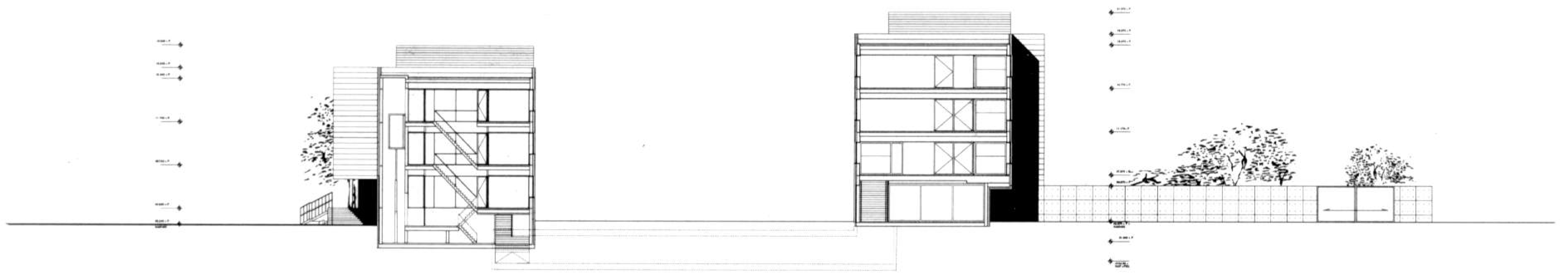
Headquarters of the Regional Police for South Limburg

The police station is situated east of the Heerlen railway station and split into two buildings that straddle both sides of the railway tracks. Occupying thin slices of marginalised land on each side, the building volumes are contorted by the contour of the street. The main District Police office building is entered via a ramp that follows the edge of the road to arrive under a central cantilevering volume. This building also contains the restaurant; a collective function for the whole complex. The design reflects the latest developments in information technology and office management. This is achieved through the concept of the 'Lean Office' which increases the efficiency of the organisation and use of office space. In the concept employees no longer have their own office space therefore eliminating redundant space vacated as a result of external meetings. This maximises occupancy throughout the day and reduces floor area by as much as 30%. Small individual cells of 5.5m² are used only for concentrated work tasks and a larger collective space is created for group tasks and communication.

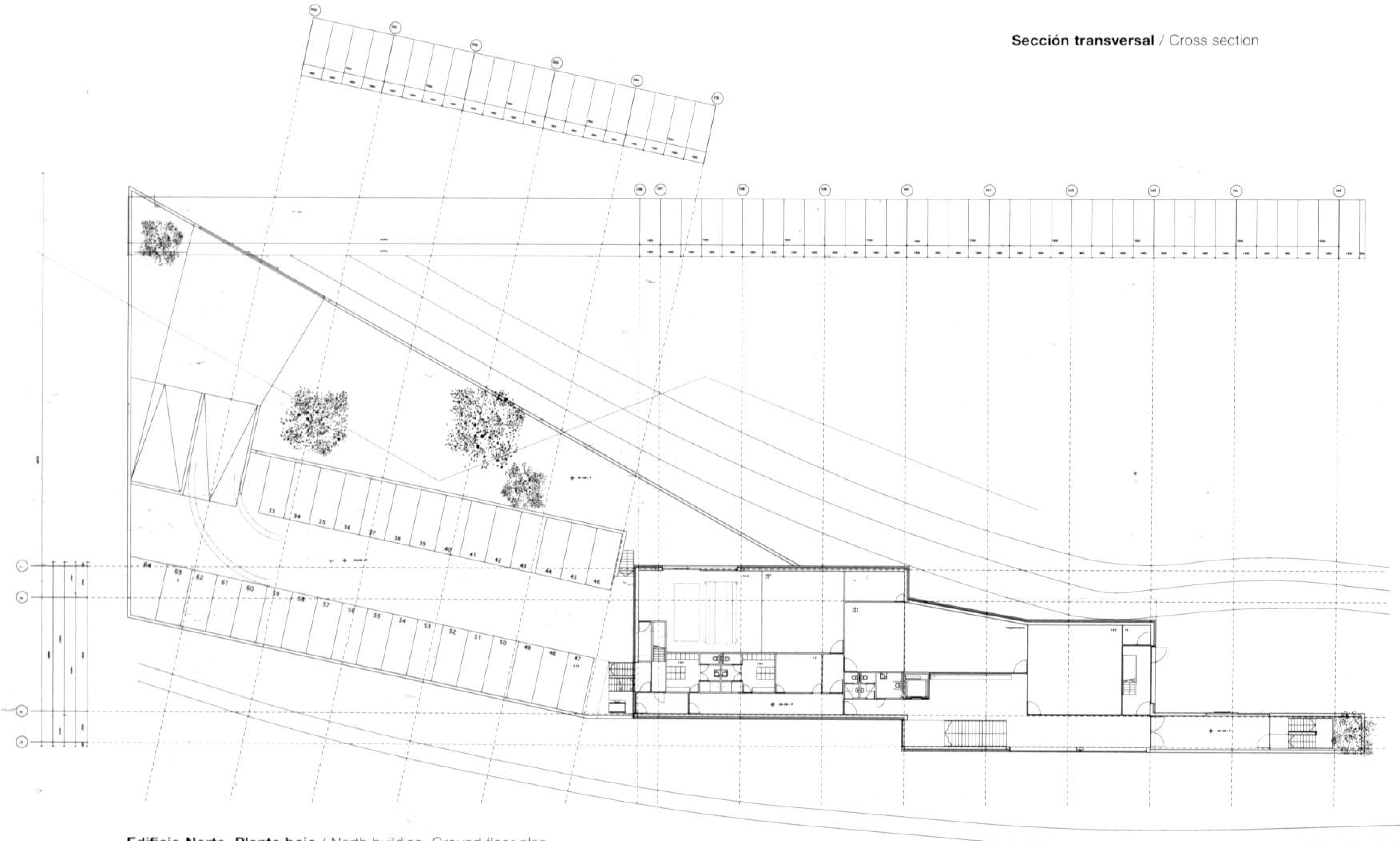
The ambition was to create a conglomeration of volumes where the railway is no longer seen as a barrier but acts as an dynamic part of the building complex. The train is seen to move through the building. The connection between the buildings is physically made through the re-utilisation of an existing pedestrian tunnel. The material treatment also unites the composition, where volumes of zinc protrude out of a 'piano nobile' of in-situ concrete. Finally the buildings are marked by large openings at the entrance level, visually connecting the two streets, the buildings, and the passing train, incorporating them into the urban conglomeration.



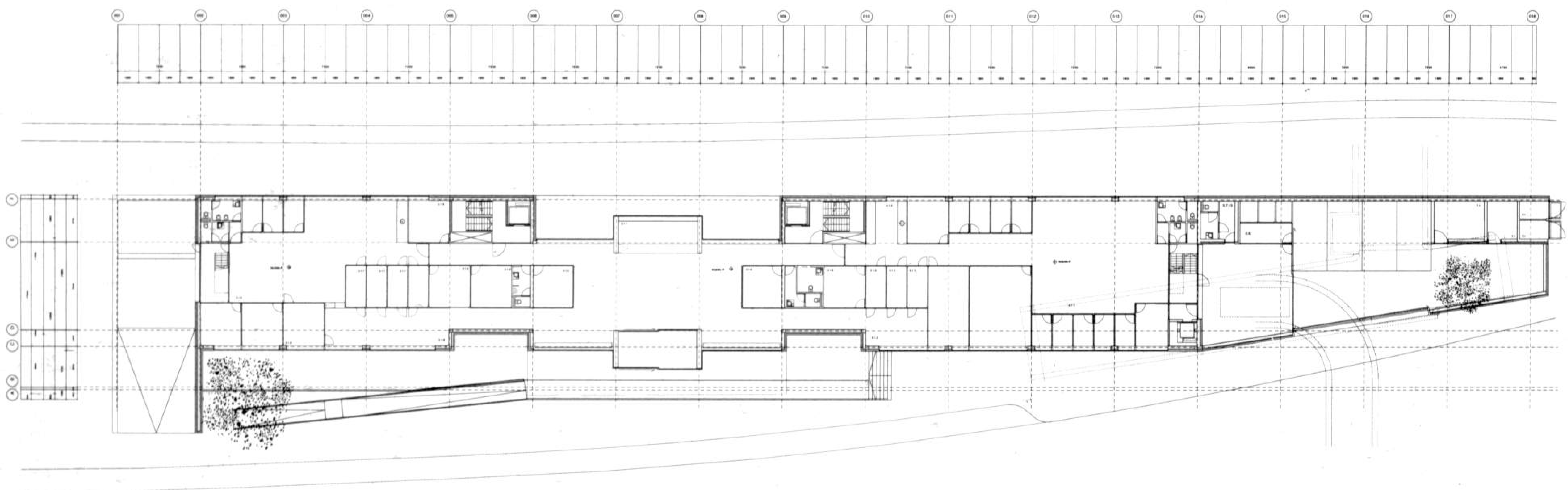




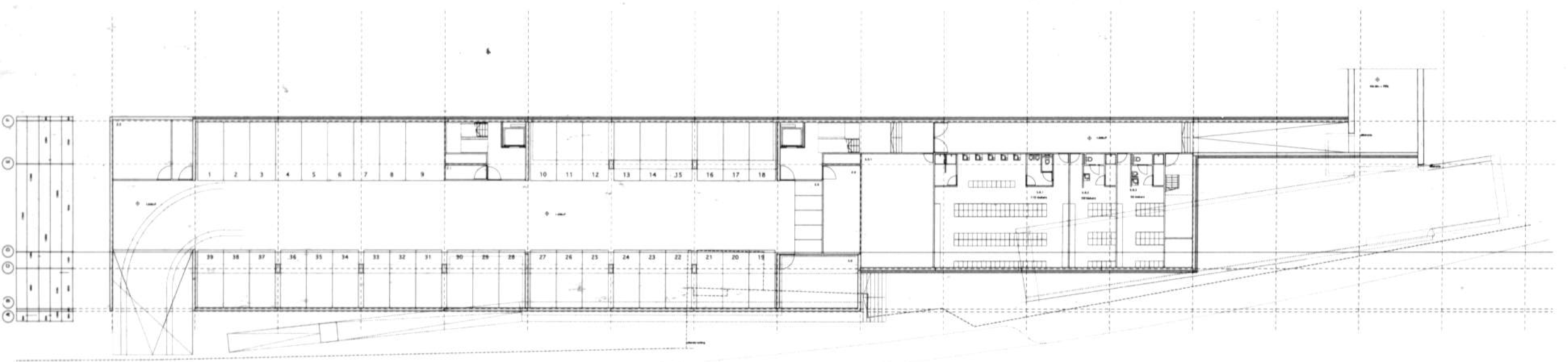
Sección transversal / Cross section



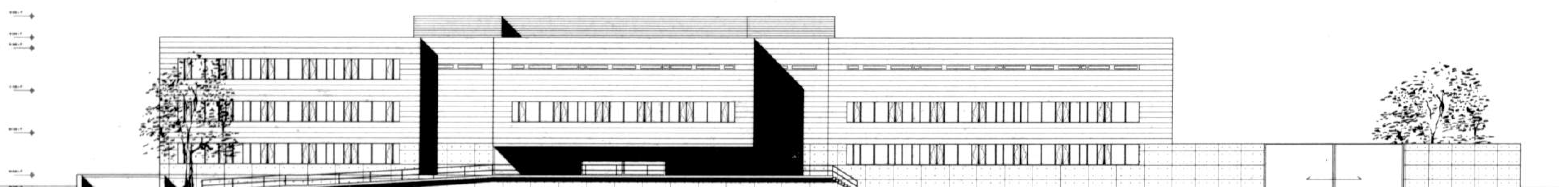
Edificio Norte. Planta baja / North building. Ground floor plan

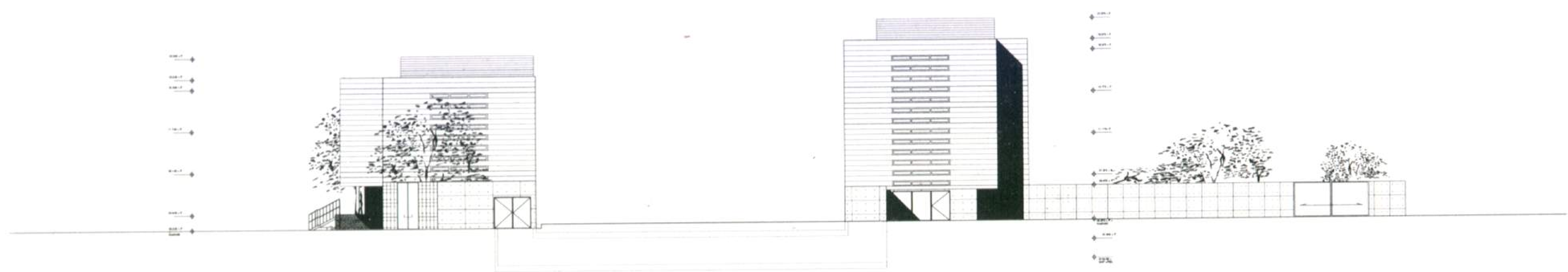


Edificio Sur. Planta baja / South building. Ground floor plan

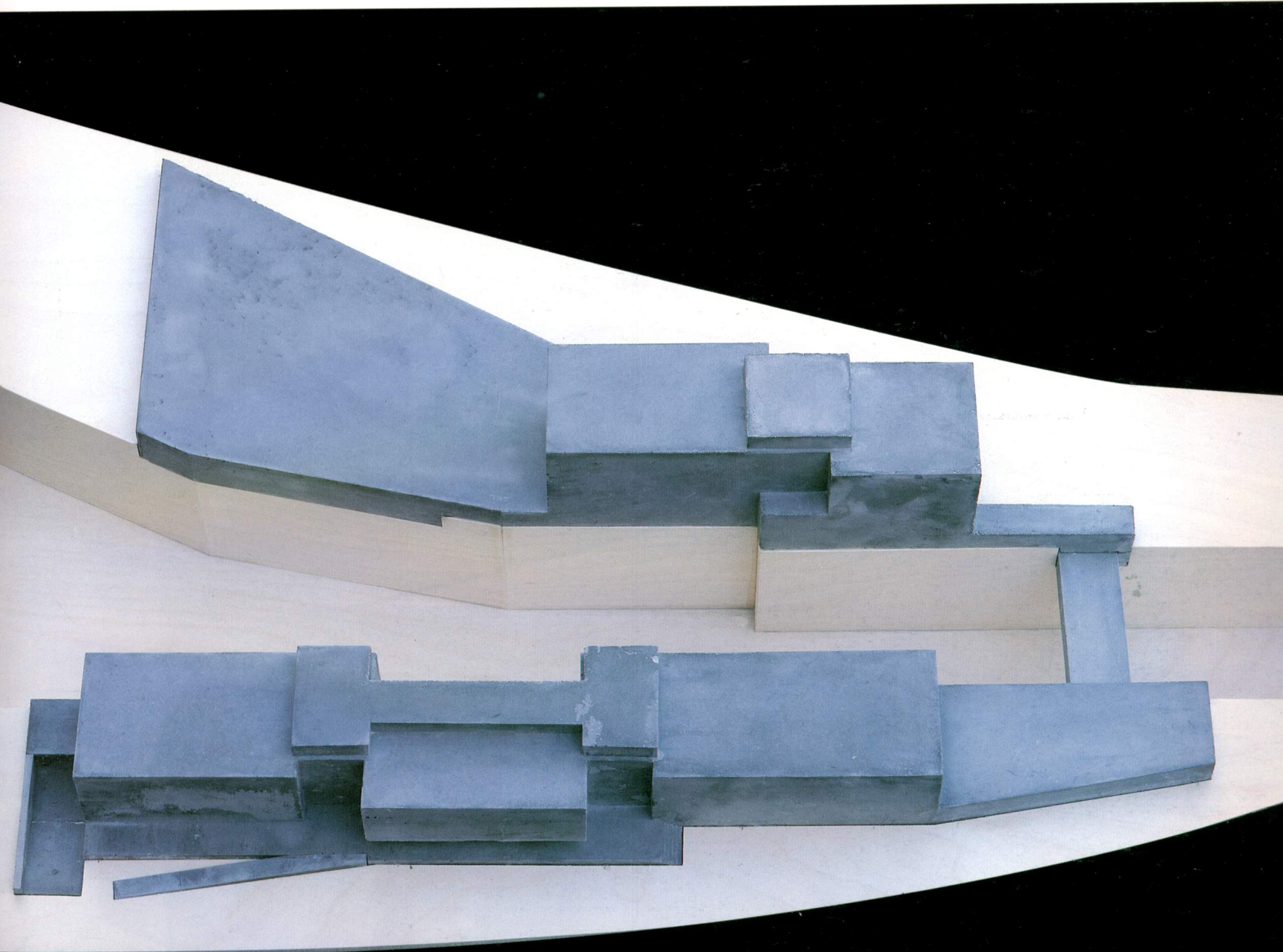


Edificio Sur. Planta sótano / South building. Basement plan



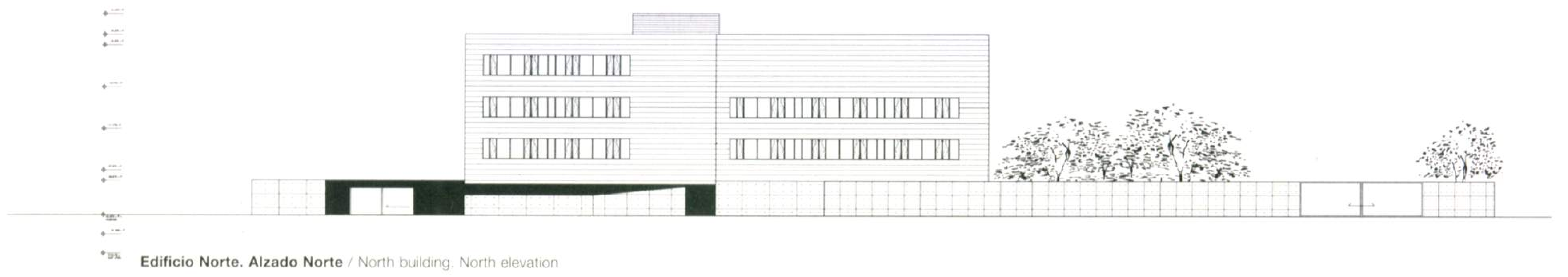


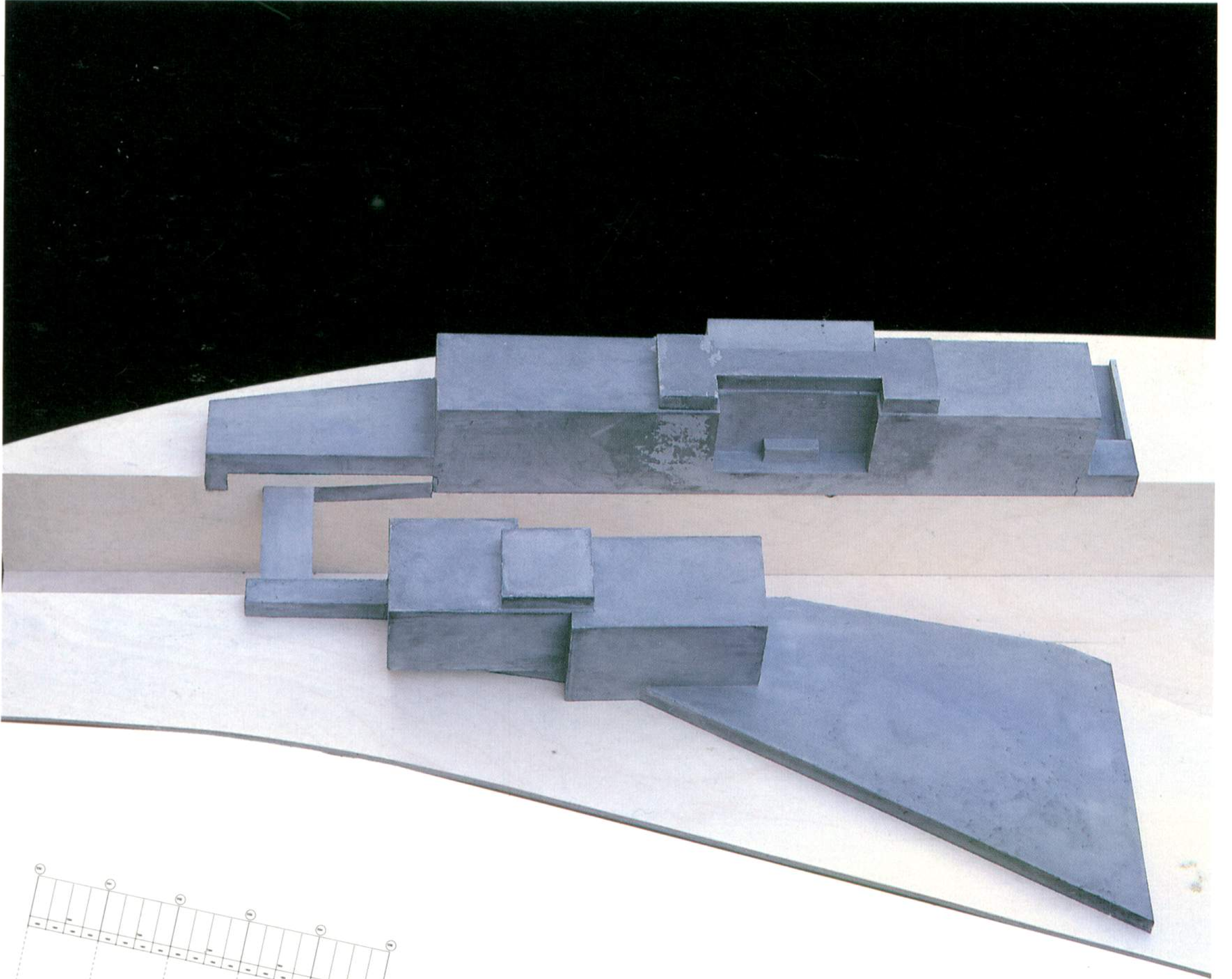
Alzado lateral Este / East side elevation

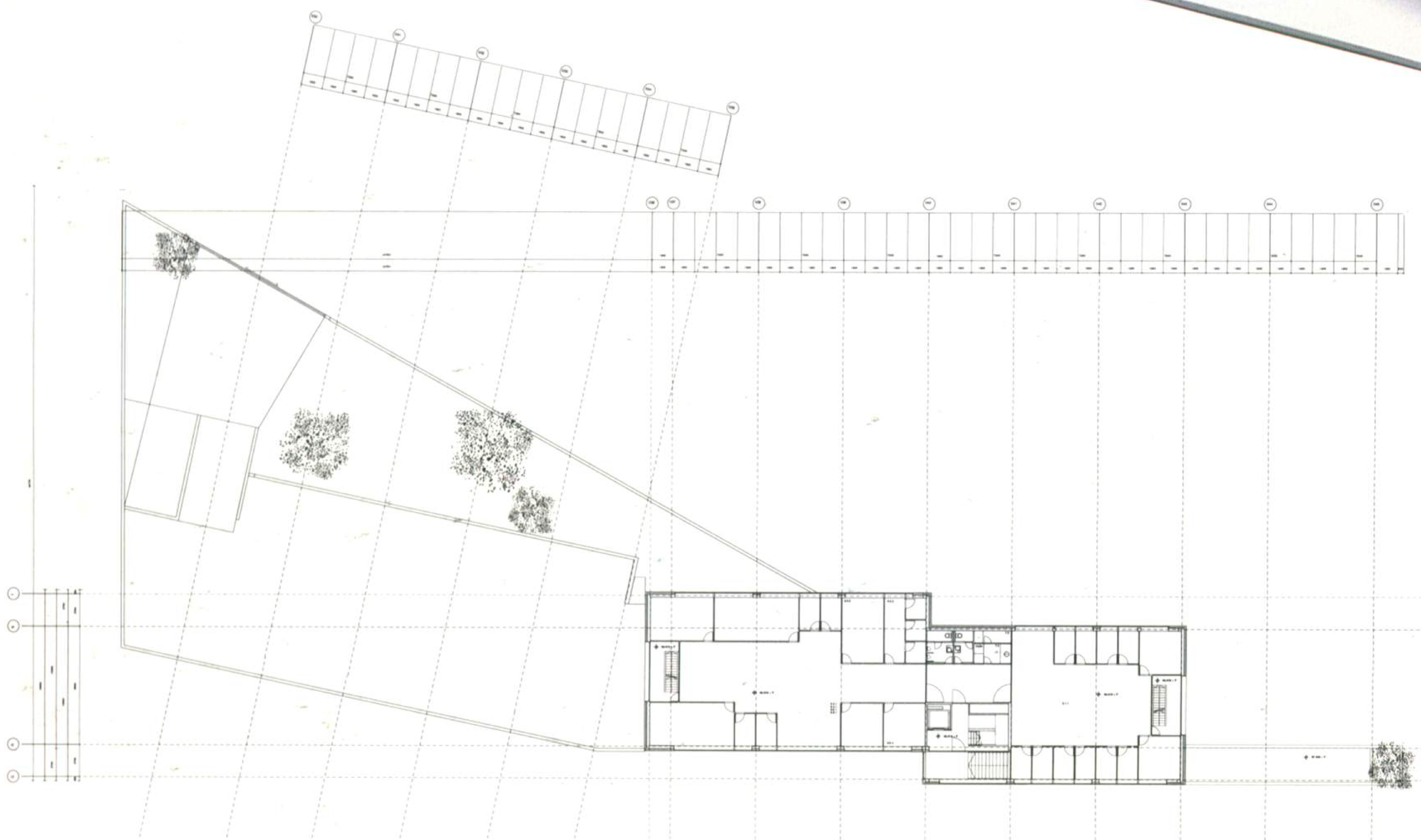


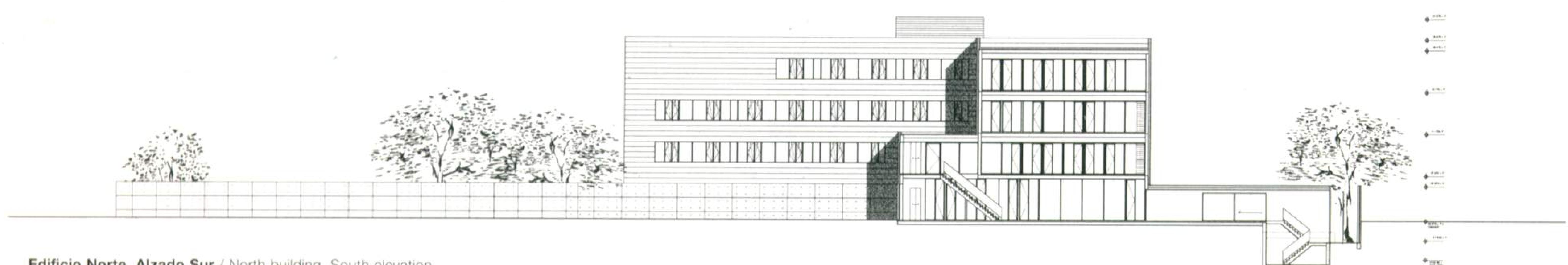
Edificio Sur. Sección longitudinal
South building. Longitudinal section

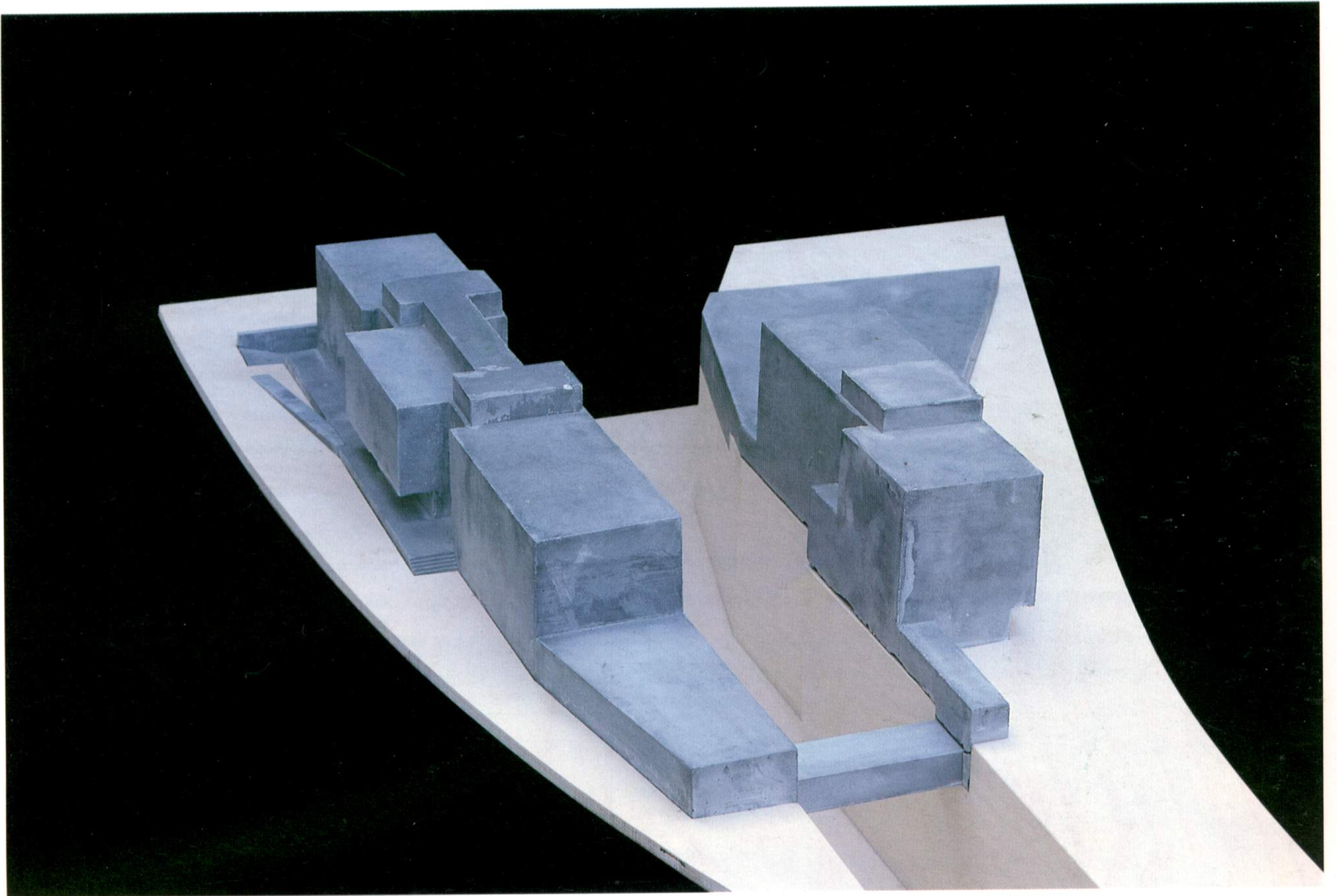



Edificio Norte. Alzado Norte / North building. North elevation

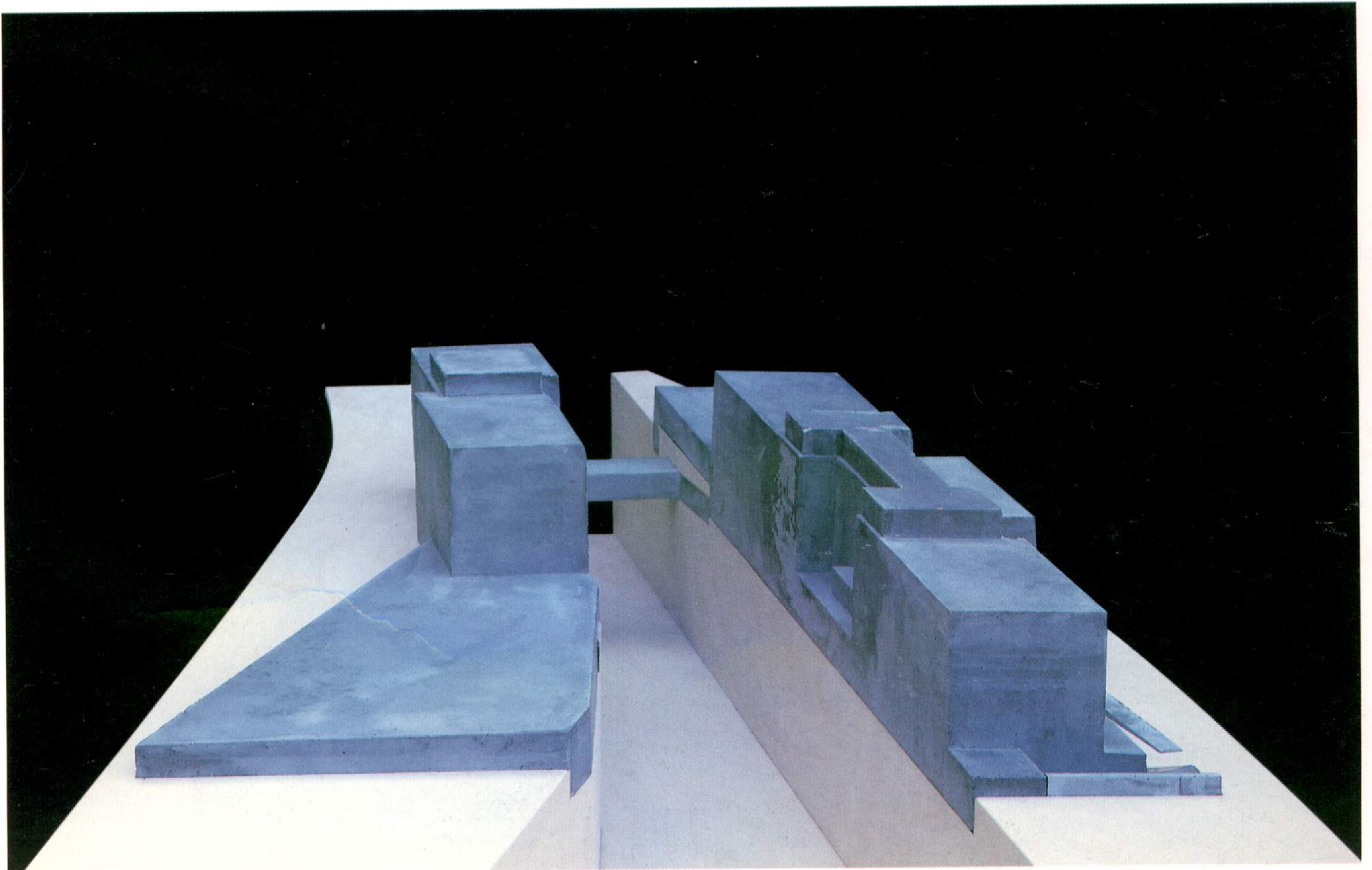



Edificio Norte. Planta primera / North building. First floor plan


Edificio Norte. Alzado Sur / North building. South elevation



Vista general desde el Sureste / Overall Southeastern view



Vista general desde el Oeste / Overall Western view

Rotterdam, Holanda, 1996-1998

Viviendas PWS en St. Jacobstraat

La reestructuración de la línea férrea que atraviesa el centro de Rotterdam supone la asunción de un amplio espacio público de nueva creación como anticipación de una posible trayectoria del TGV. En un clima de ímpetu promotor por parte del gobierno municipal, el tren de alta velocidad ha actuado como catalizador de la regeneración del entorno del Laurenskwartier. Originalmente un rico y denso distrito de viviendas en hilera y canales, el Laurenskwartier se ha convertido en un mar de semi-abarrotamiento, tras la devastación que supuso el bombardeo de la segunda guerra mundial. Recientemente, una iniciativa urbana llamada 'Rotterdam 2045', presentó ciertos solares en torno a Rotterdam como posibles modelos de concentración para el centro de la ciudad. St. Jacobstraat forma el extremo noroeste de una de estas áreas de reordenación.

El proyecto propone la reconfiguración de un edificio existente, anteriormente ocupado por viviendas de propiedad privada levantadas sobre un aparcamiento de propiedad municipal de dos plantas. Construido en los años setenta, en una era de optimismo, el edificio tiene abundancia de áreas de acceso público, muy abiertas y amplias, y con zonificación poco precisa. Sobre el aparcamiento se despliega una terraza pública y una densa y laberíntica retícula de pequeñas viviendas, en forma de cubos. El resultado de esa separación entre las viviendas y la calle, y del exceso de espacio público abierto y poco definido, era una serie de habitáculos de carácter poco digno.

Tras una reorganización en 98 apartamentos, el proyecto ofrece seis tipologías diferentes, cada una de ellas con la posibilidad de elegir entre un interior abierto o tabicado. La fachada existente queda envuelta por una nueva pantalla de aluminio perforado que se extiende hasta la planta baja, frente al aparcamiento, para crear zonas de acceso semi-públicas en su interior. Estas entradas —cada una de las cuales sirve a ocho apartamentos— conducen a la zona de trasteros y bicicletas, al aparcamiento y a la galería superior. A pesar de actuar como una barrera, la pantalla transparente mantiene el contacto visual entre la ciudad y el edificio, unificando lo viejo y lo nuevo con una presencia urbana coherente. Los apartamentos miran hacia la calle y están dispuestos en dos hileras —reemplazando la antigua terraza de uso público por jardines individuales privados— lo que permite a los apartamentos del nivel superior el acceso a los jardines privados situados en la cubierta.

El objetivo del proyecto ha sido la revitalización de una estructura existente vacante, con una secuencia espacial mal definida, y un exceso de espacio público, convirtiéndola en una secuencia coherente de espacios claramente demarcados que van desde la calle pública al jardín privado.

Rotterdam, The Netherlands, 1996-1998

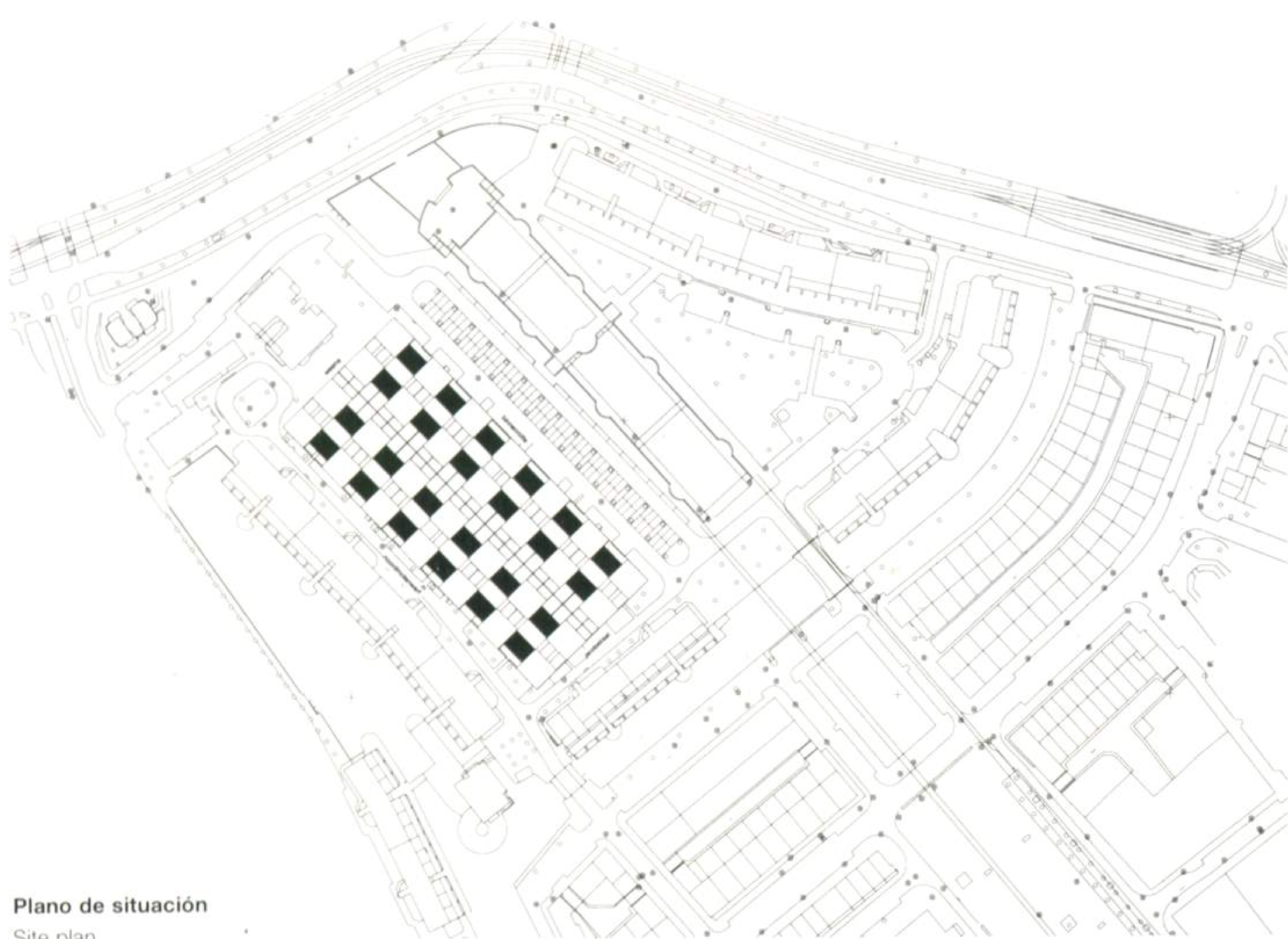
PWS Housing St. Jacobstraat

The restructuring of the railway line passing through the centre of Rotterdam creates a vast new public space in anticipation of a possible trajectory for the TGV. In a climate of city government boosterism the TGV has acted as a catalyst for the regeneration of the surrounding area of Laurenskwartier. Originally a rich dense district of terraces and canals, Laurenskwartier has become a sea of semi-fullness following the devastation by war time bombing. Recently an urban initiative called 'Rotterdam 2045' presented sites around Rotterdam as possible concentration models for the city centre. St Jacobstraat forms the north western edge of one of these redevelopment zones .

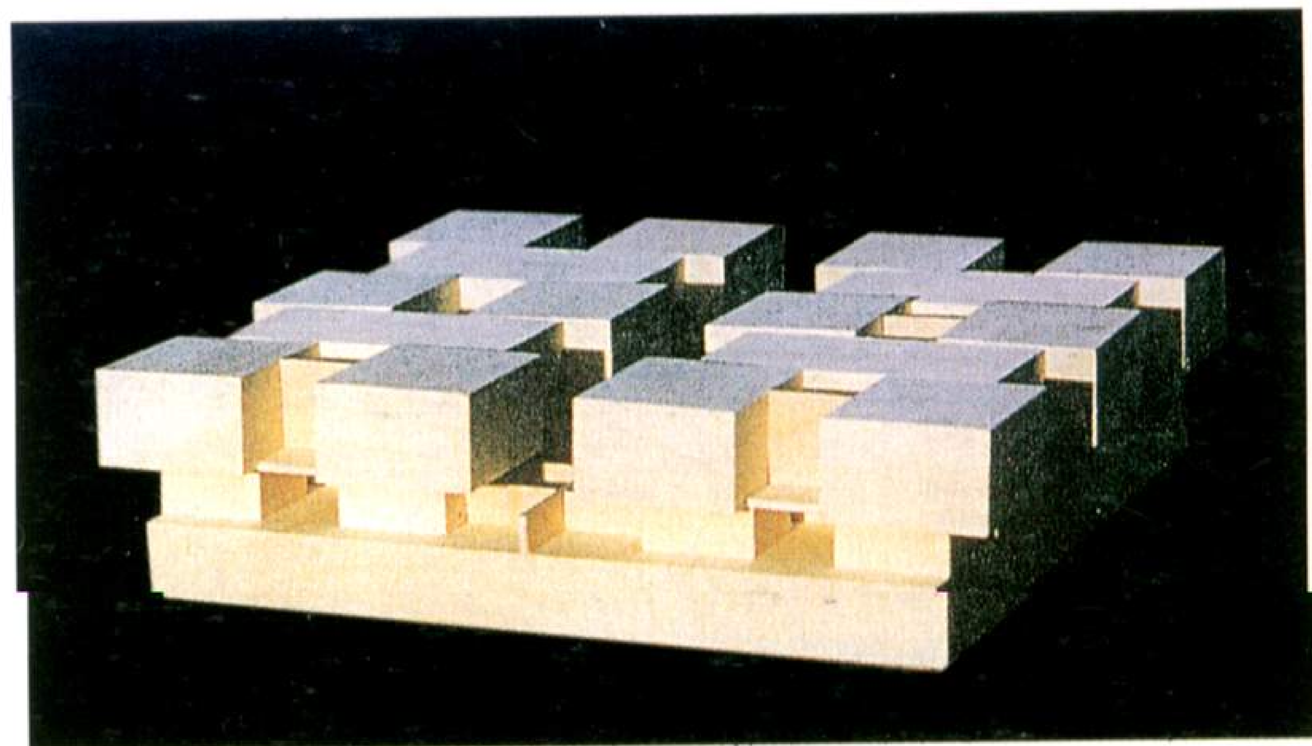
The project calls for the reconfiguration of an existing building that has had privately owned housing built on top of a city owned, two storey, carpark building . Developed in the seventies in an era of optimism the building contains an abundance of publically accessible, large open living environments of unclear demarcation. The two storey parking garage forms an impenetrable edge to the street upon which lies a public access deck and dense, labyrinthian grid of small cube like dwellings. Highly undesirable living environments have been created through the separation of housing from the street and an excess of undefined public, open space.

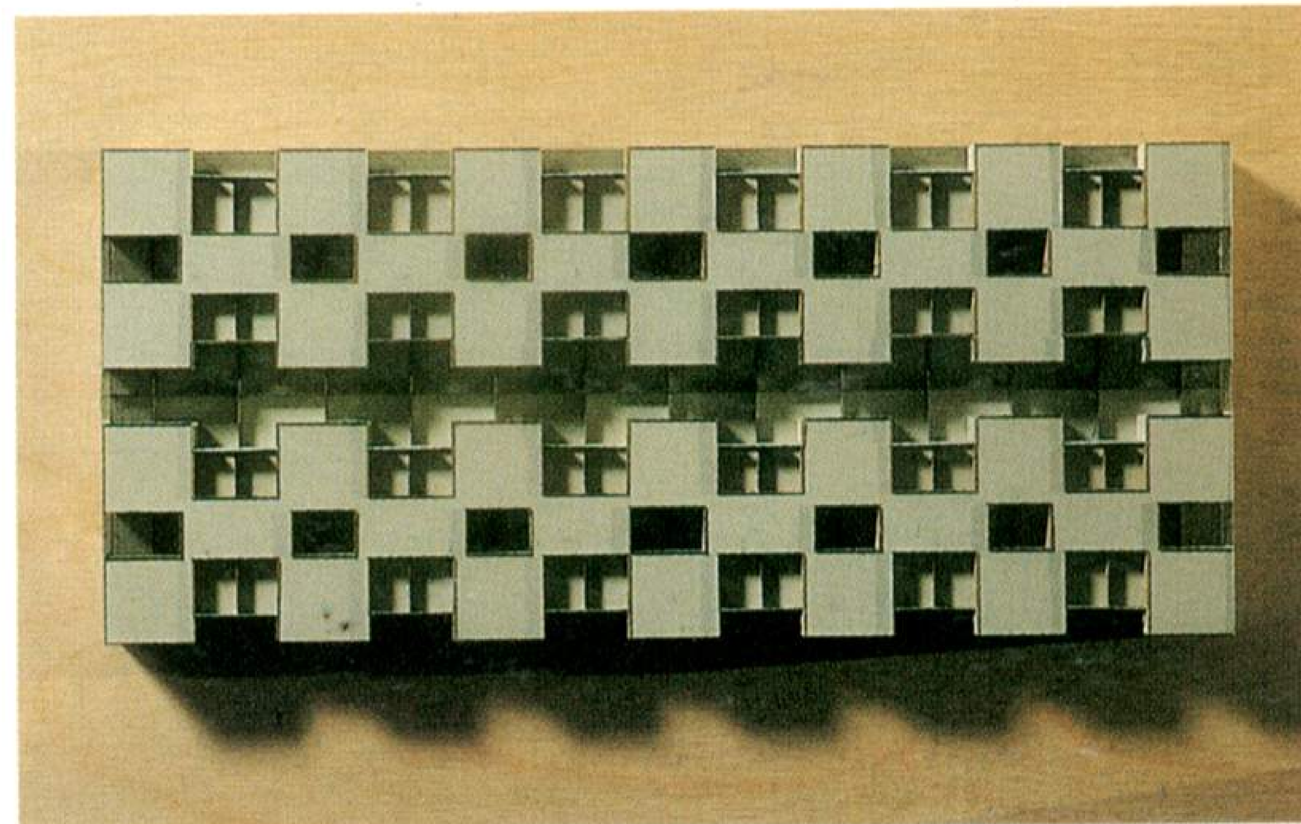
Reorganised into 98 appartments, six differerent types have been designed each with a choice between open or partitioned interior. The existing facade is enclosed by a new, perforated, aluminium screen that extends down to the ground floor in front of the car park to create semi-public entrance spaces behind. Serving eight apartments each, these entrances provide access to the bicycle and container storage, car park and upper gallery. Although acting as a border the transparent screen maintains visual contact between the city and the complex, uniting the old and the new into a coherent urban presence. The apartments are arranged into two rows facing the streets, replacing the old public deck with individual private gardens and allowing upper level apartments access to private roof gardens. The ambition of the project has been the revitalisation of a vacant existing structure, with an ill-defined spatial sequence, and an excess of public space into a coherent sequence of clearly demarcated spaces from the public street to the private garden.

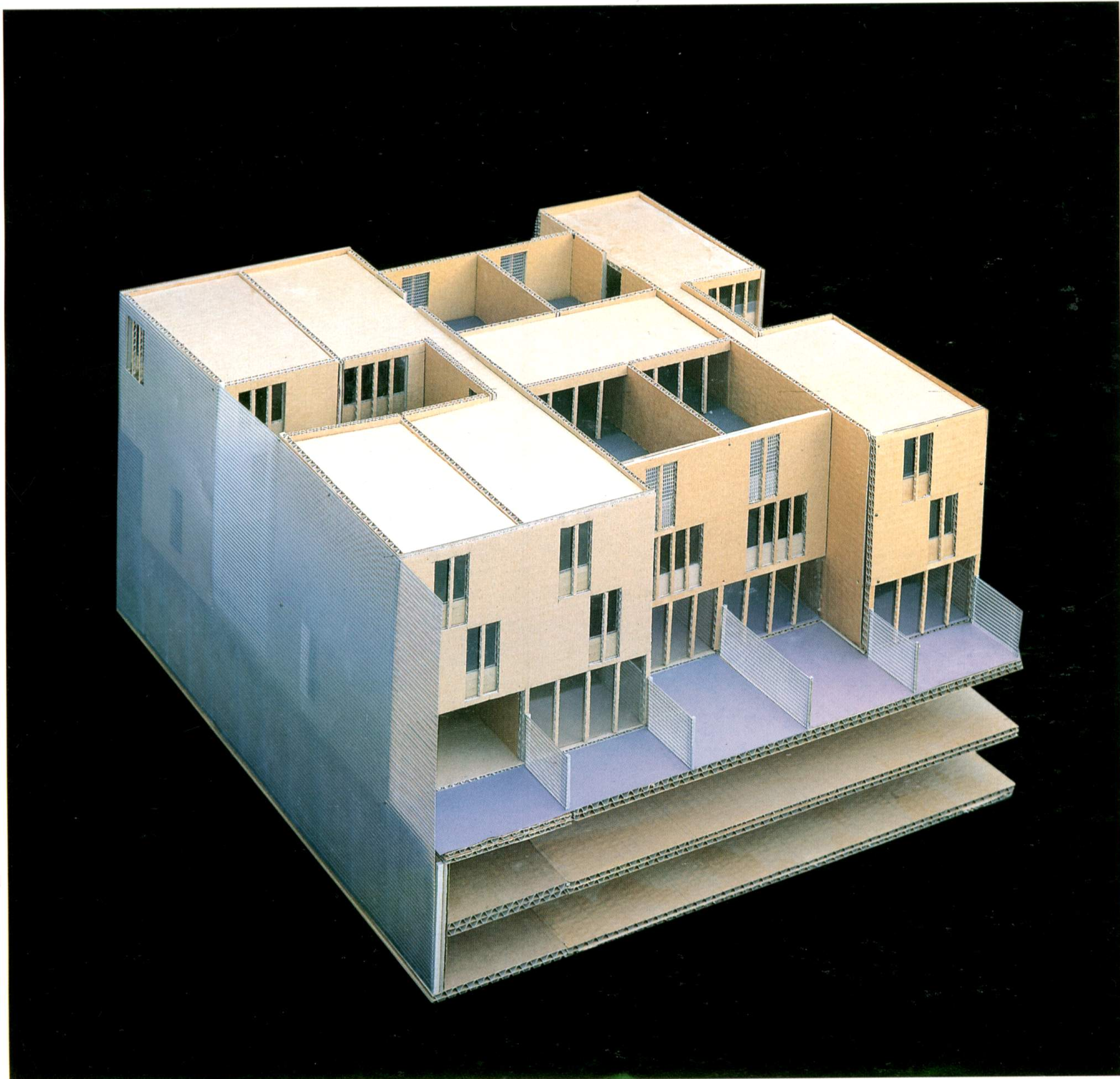


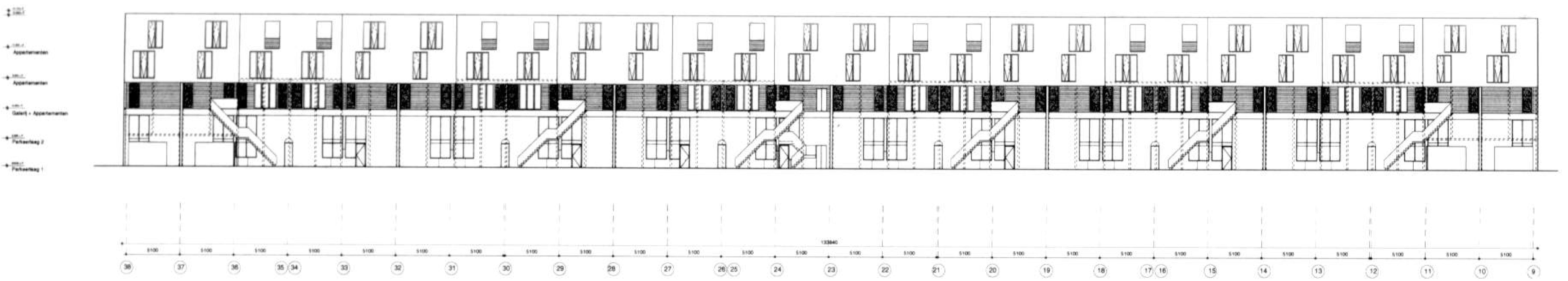


Plano de situación
Site plan

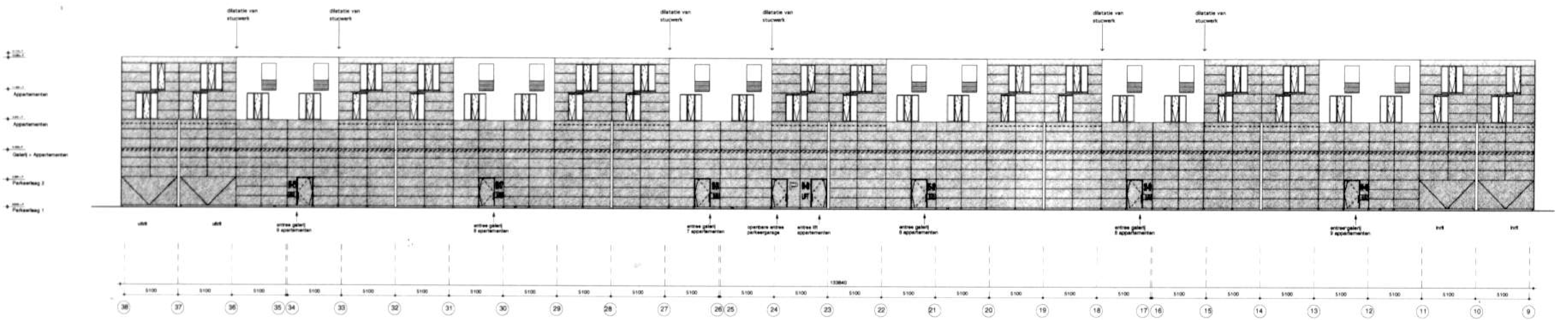




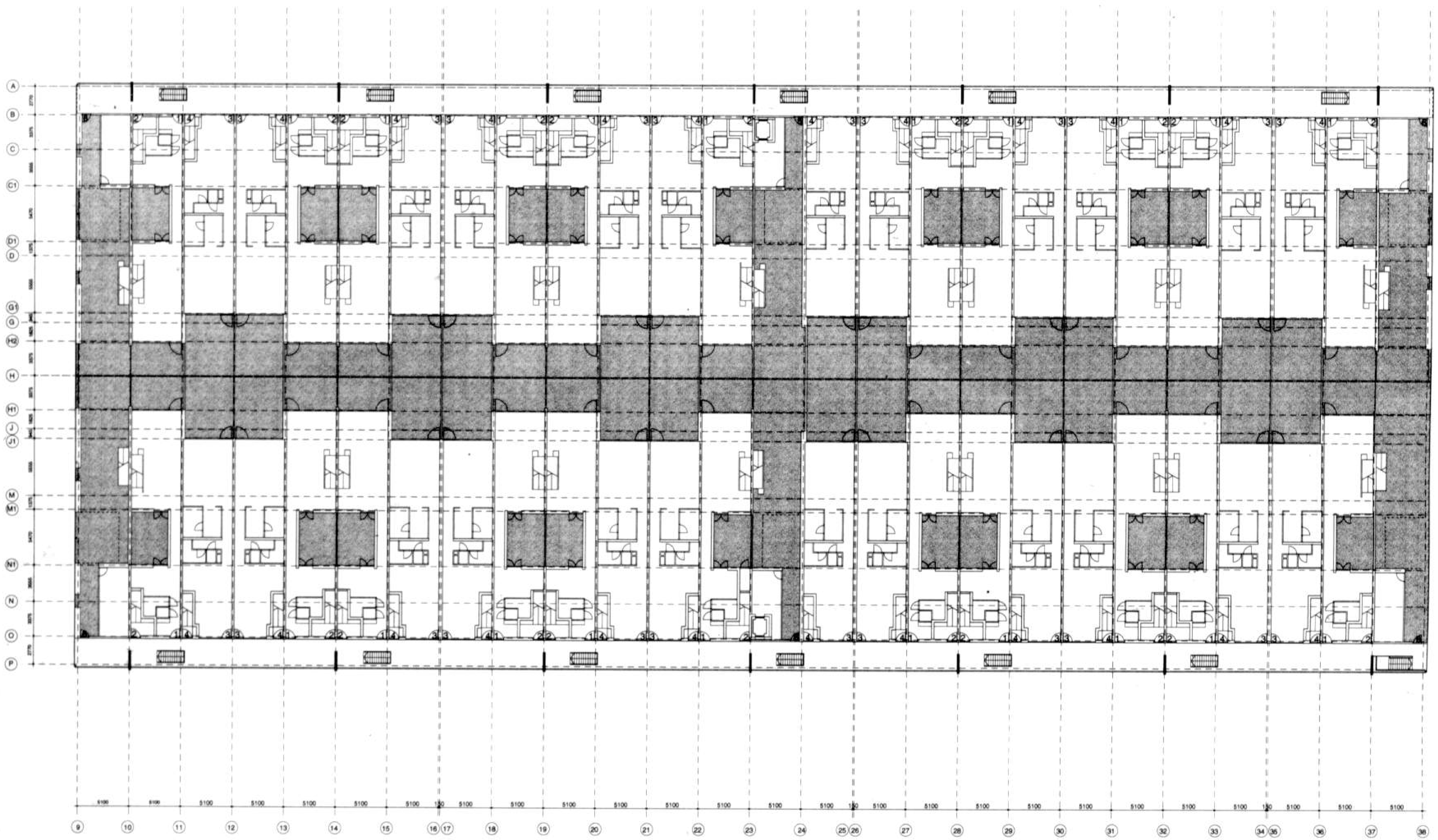




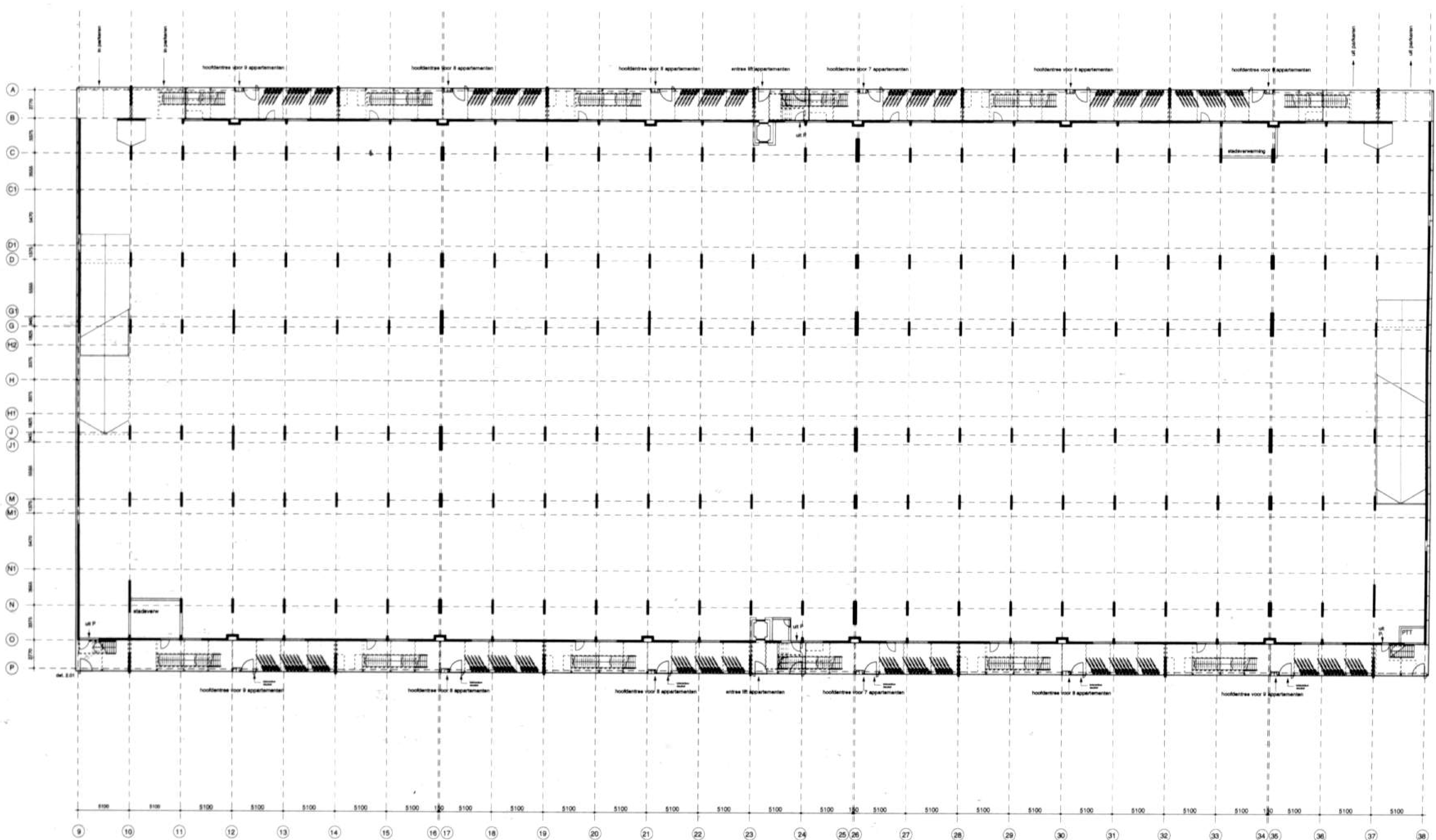
Alzado longitudinal detrás de la pantalla / Longitudinal elevation behind the screen



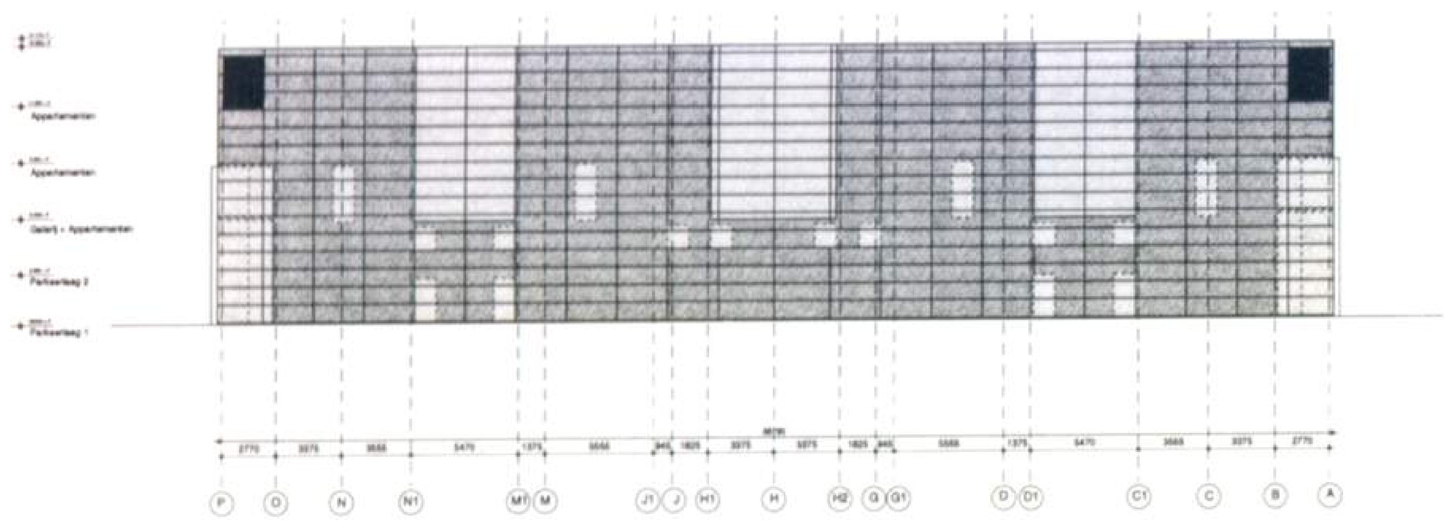
Alzado longitudinal / Longitudinal elevation

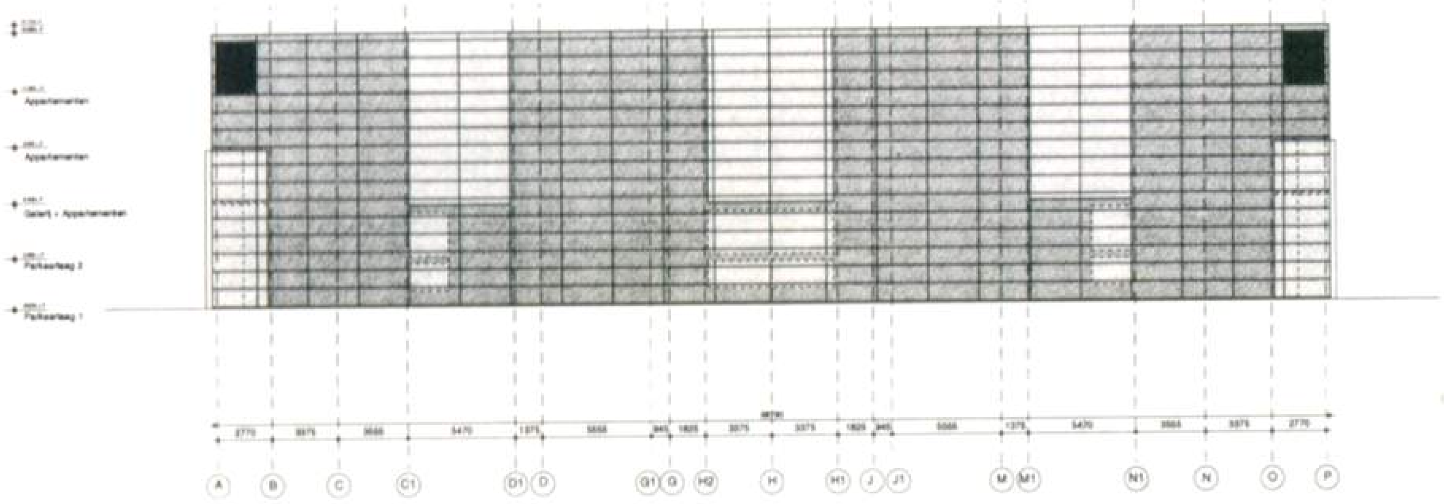


Planta segunda general / Overall second floor plan

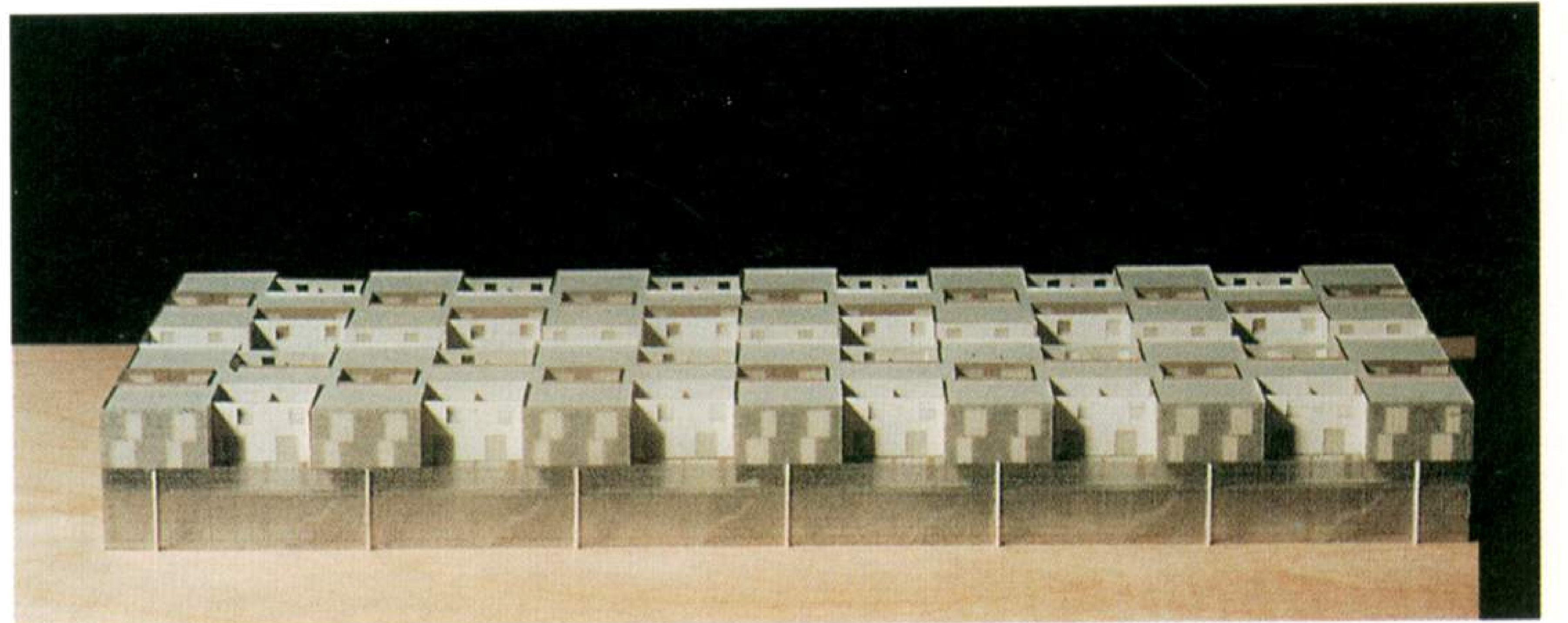


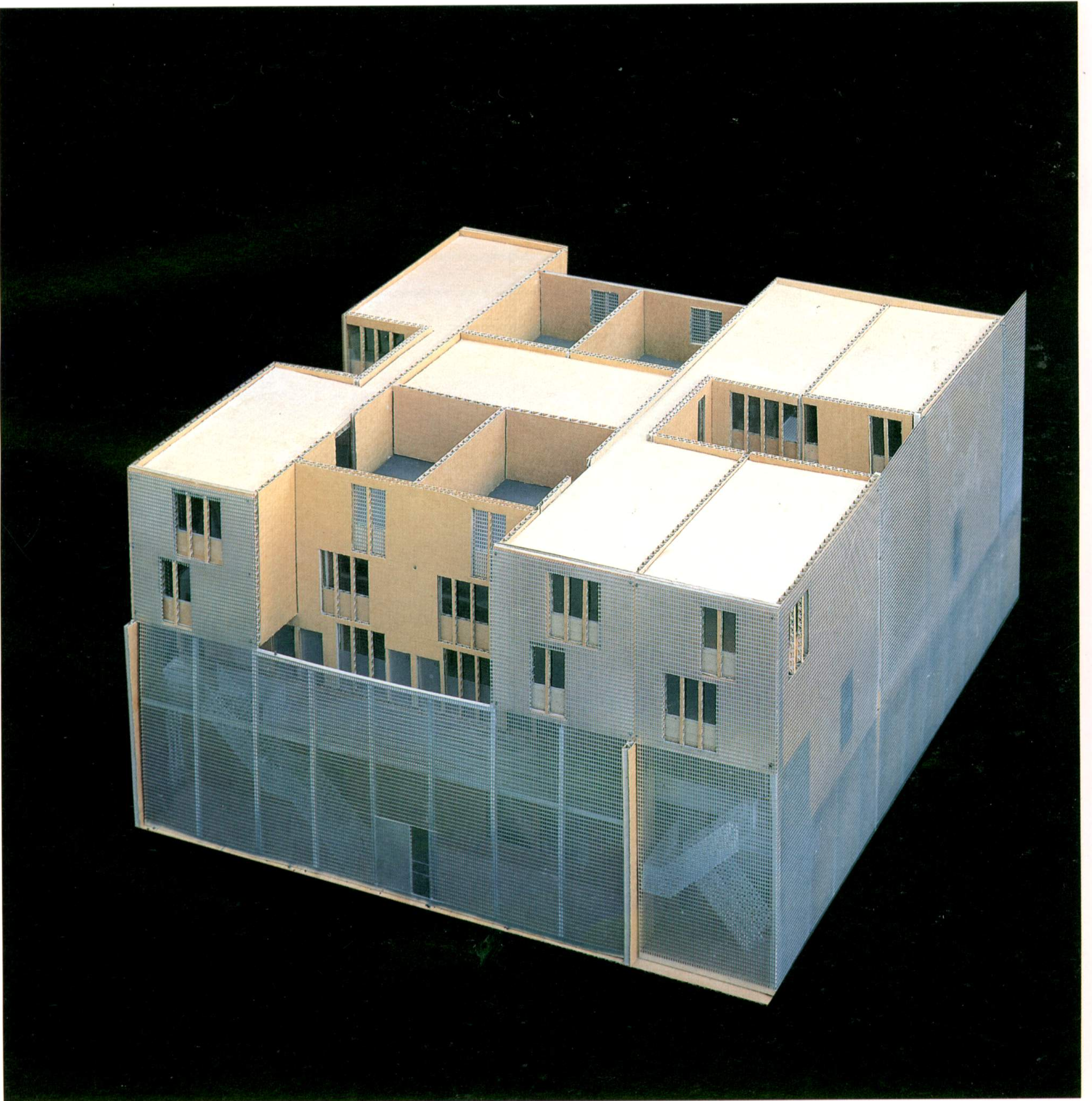
Planta baja general / Overall ground floor plan



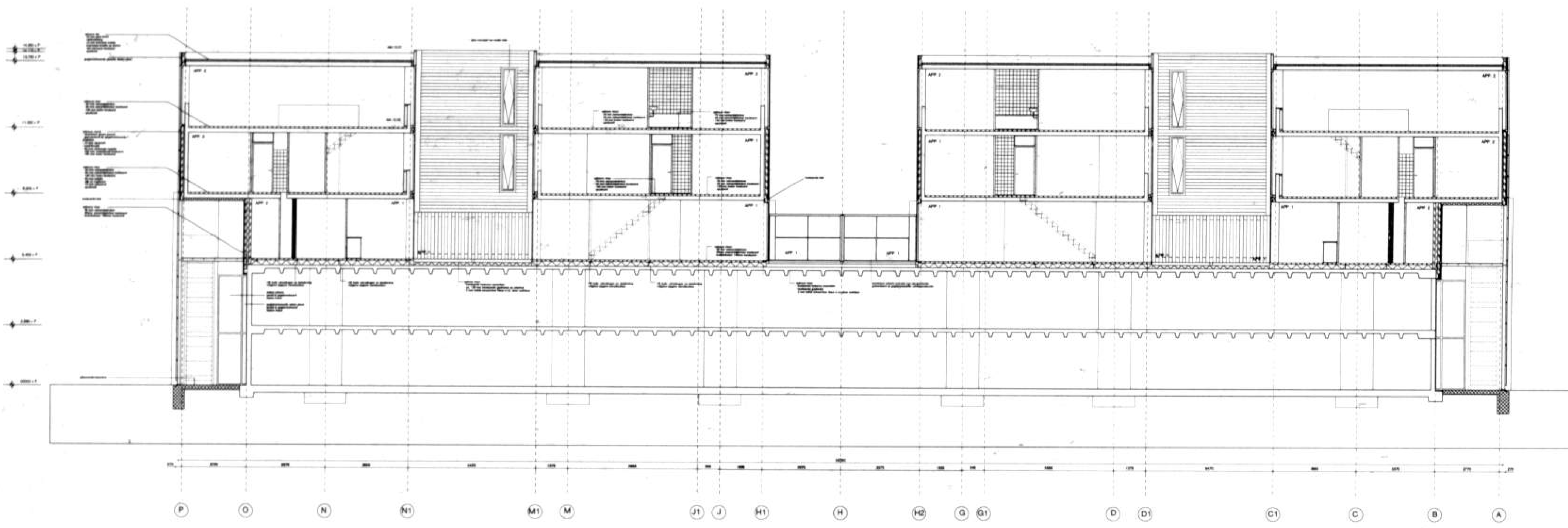


Alzados laterales / Side elevations

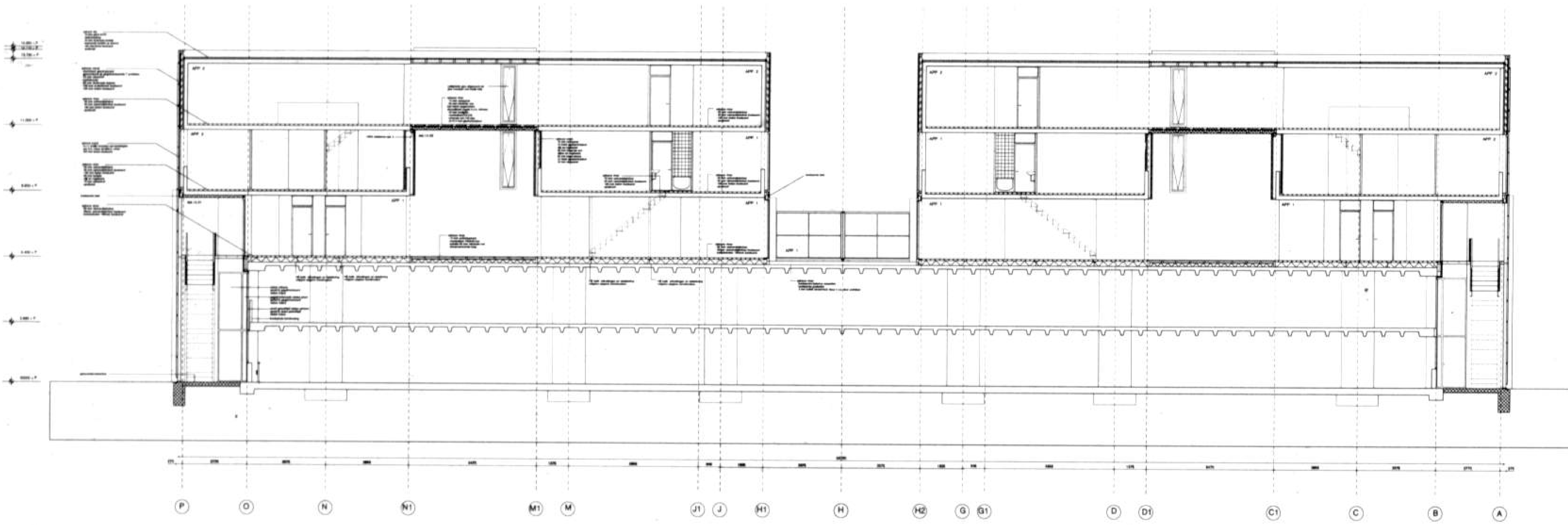




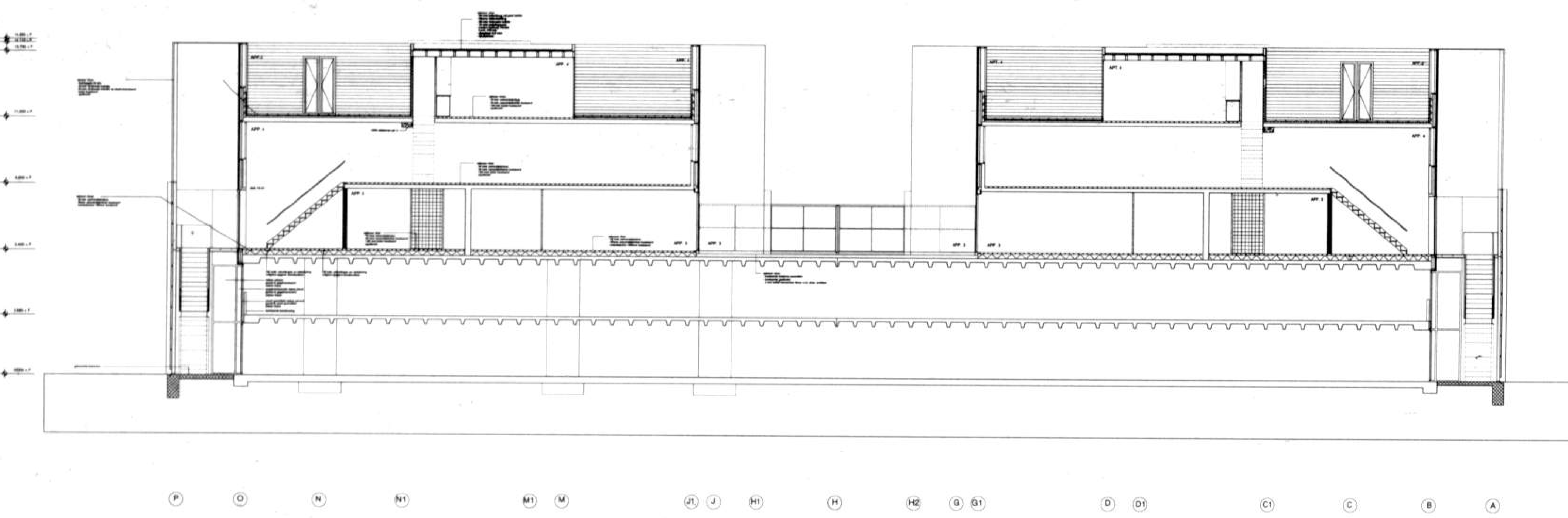
Maqueta de fragmentos tipo / Typical fragment model



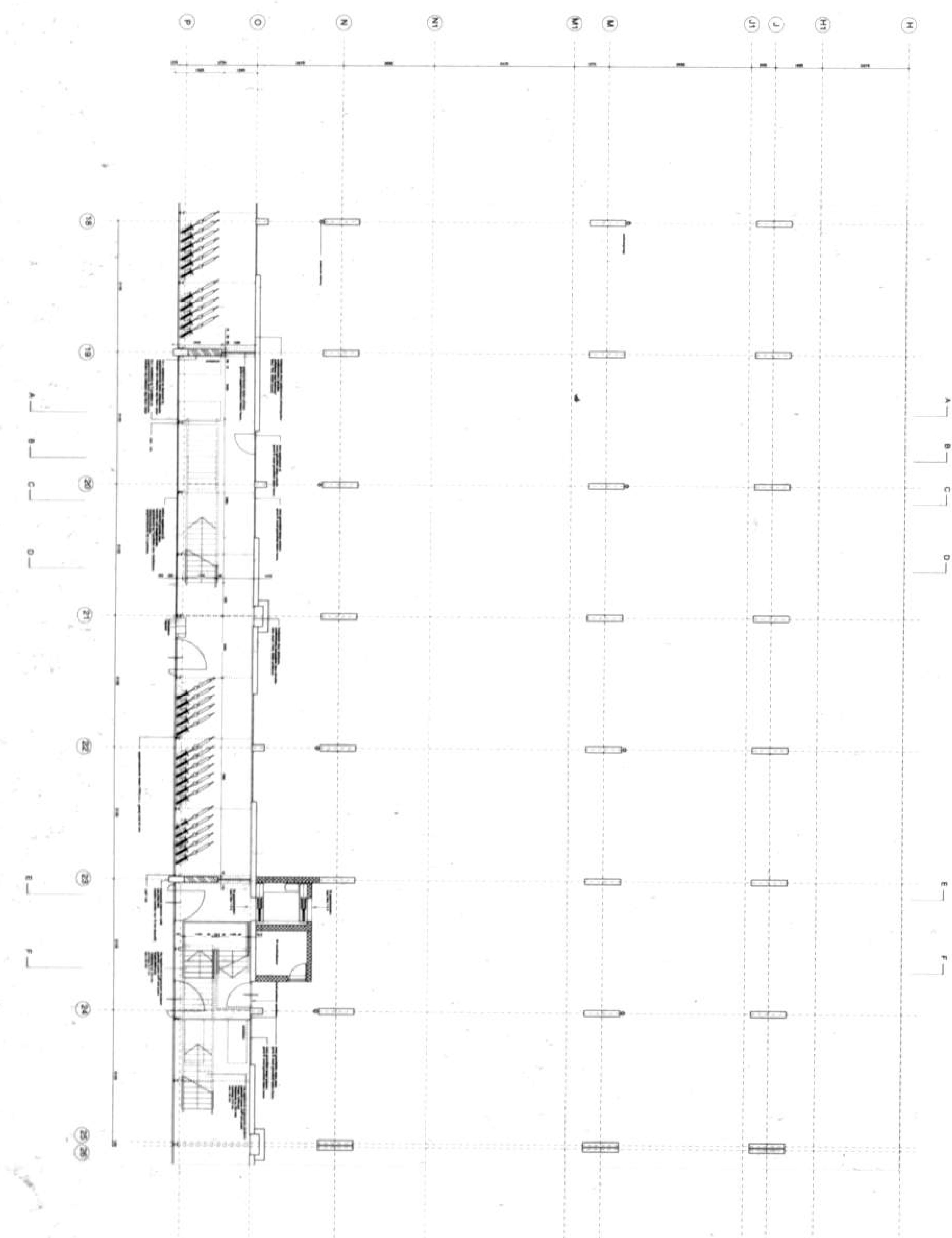
Sección AA / Section AA



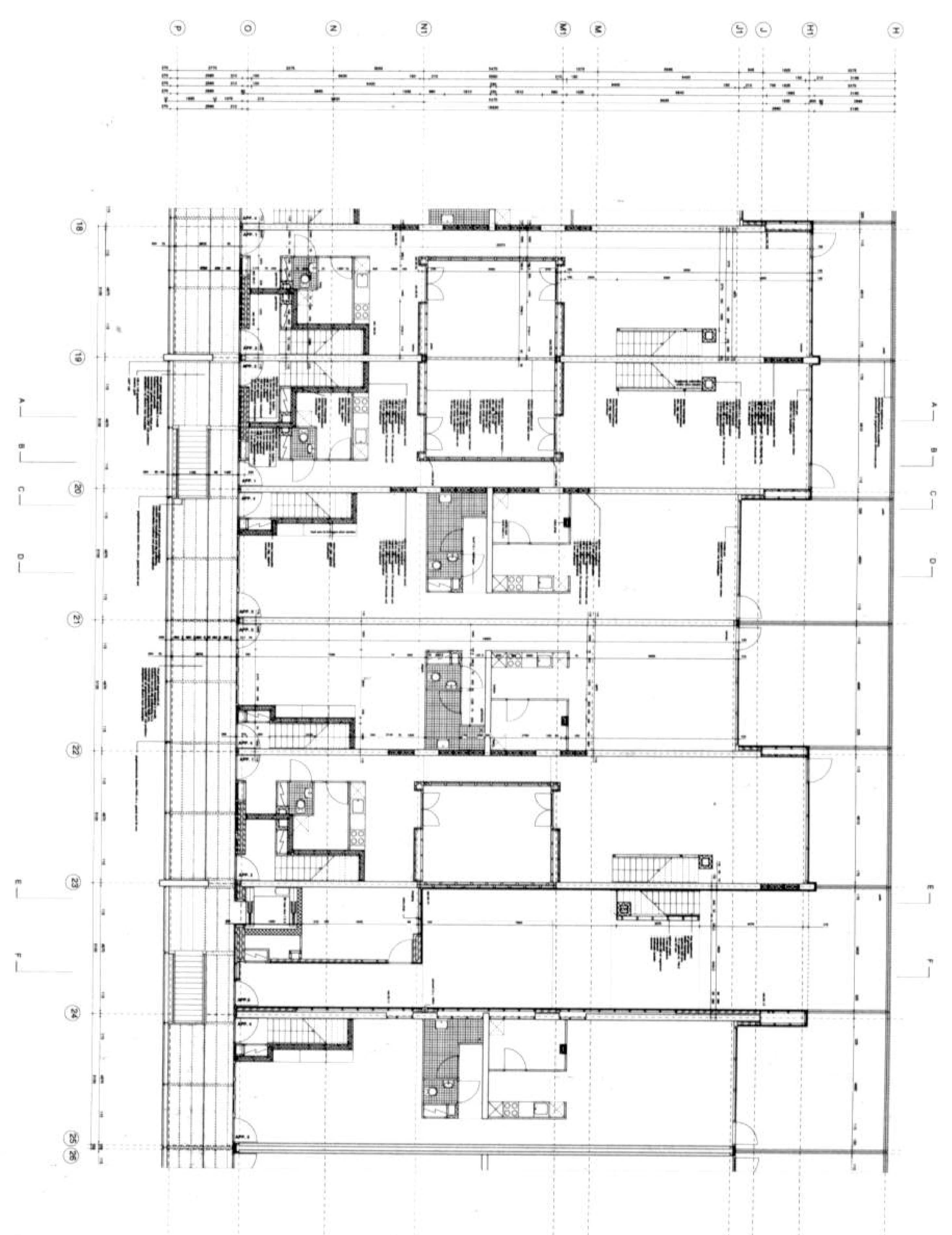
Sección BB / Section BB



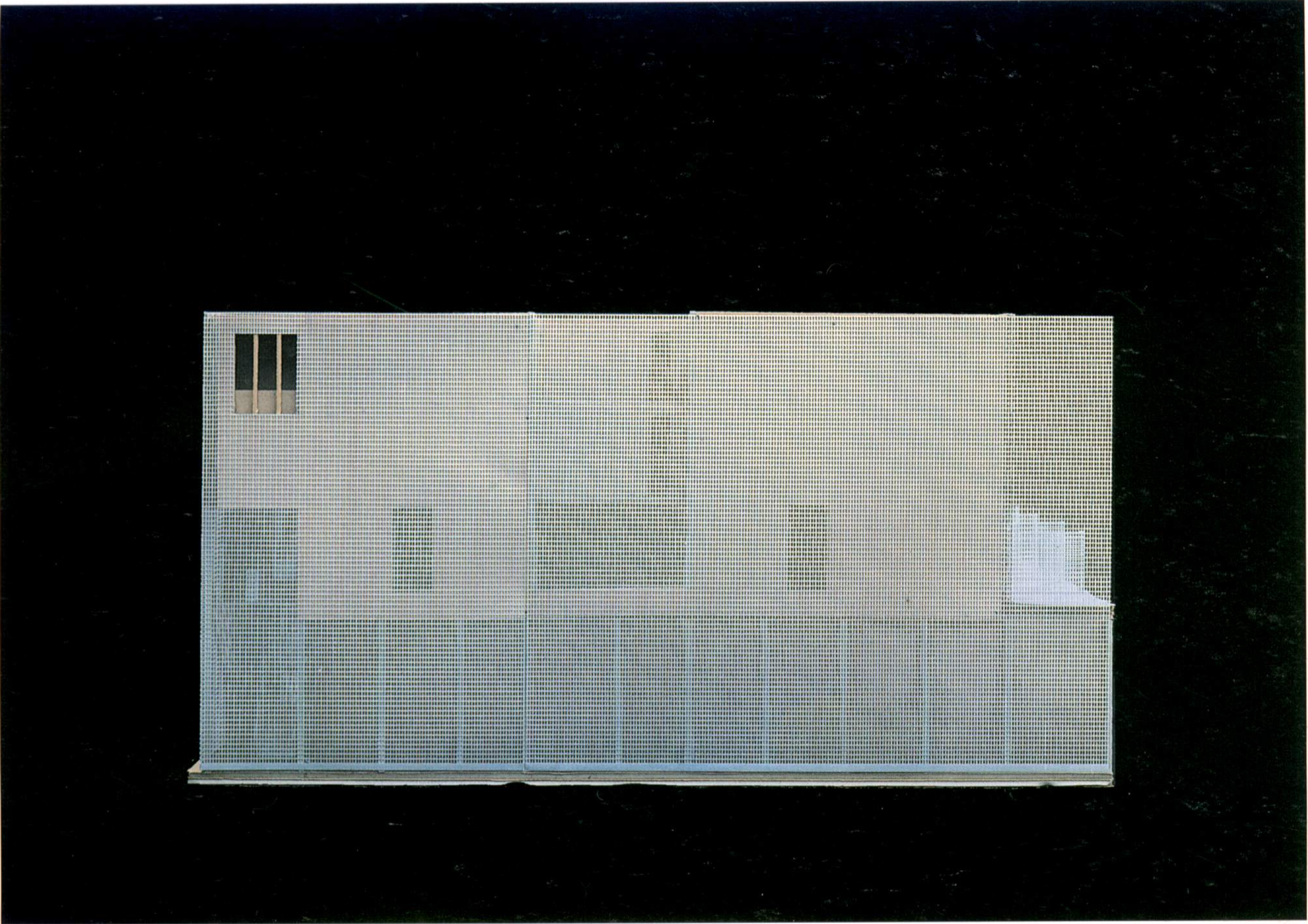
Sección CC / Section CC



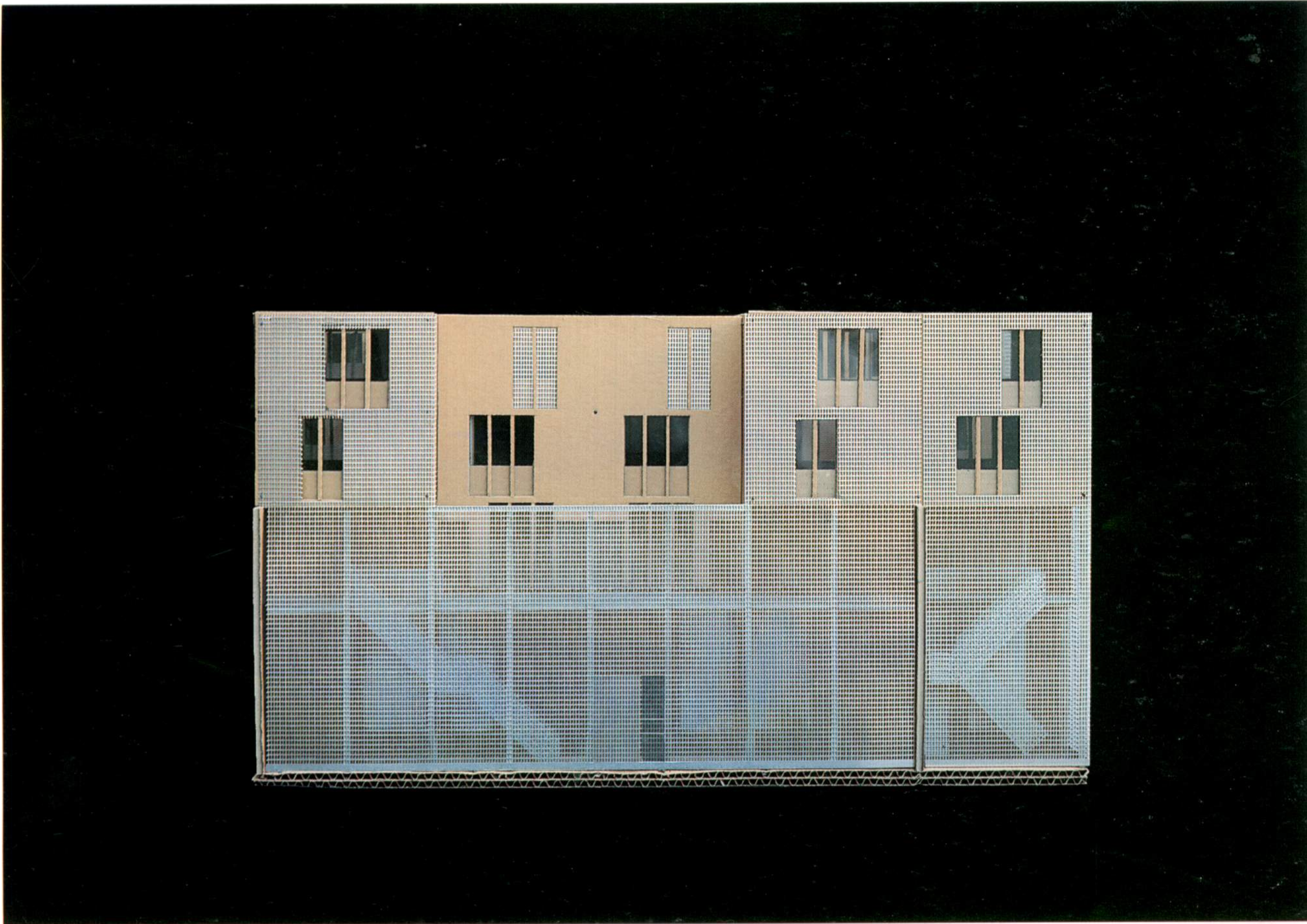
Planta baja (fragmento tipo) / Ground floor plan (typical fragment)



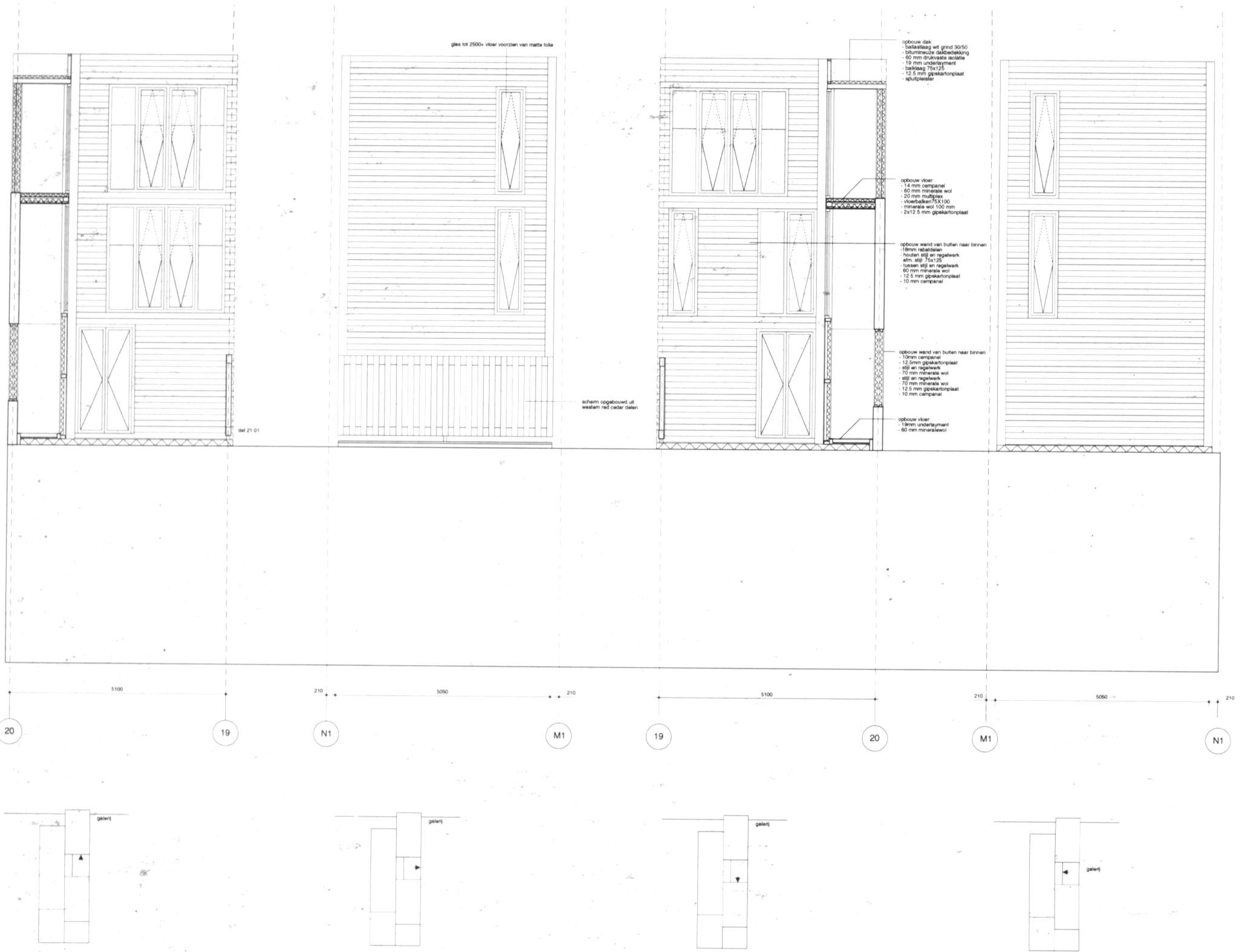
Planta segunda (fragmento tipo) / Second floor plan (Typical fragment)



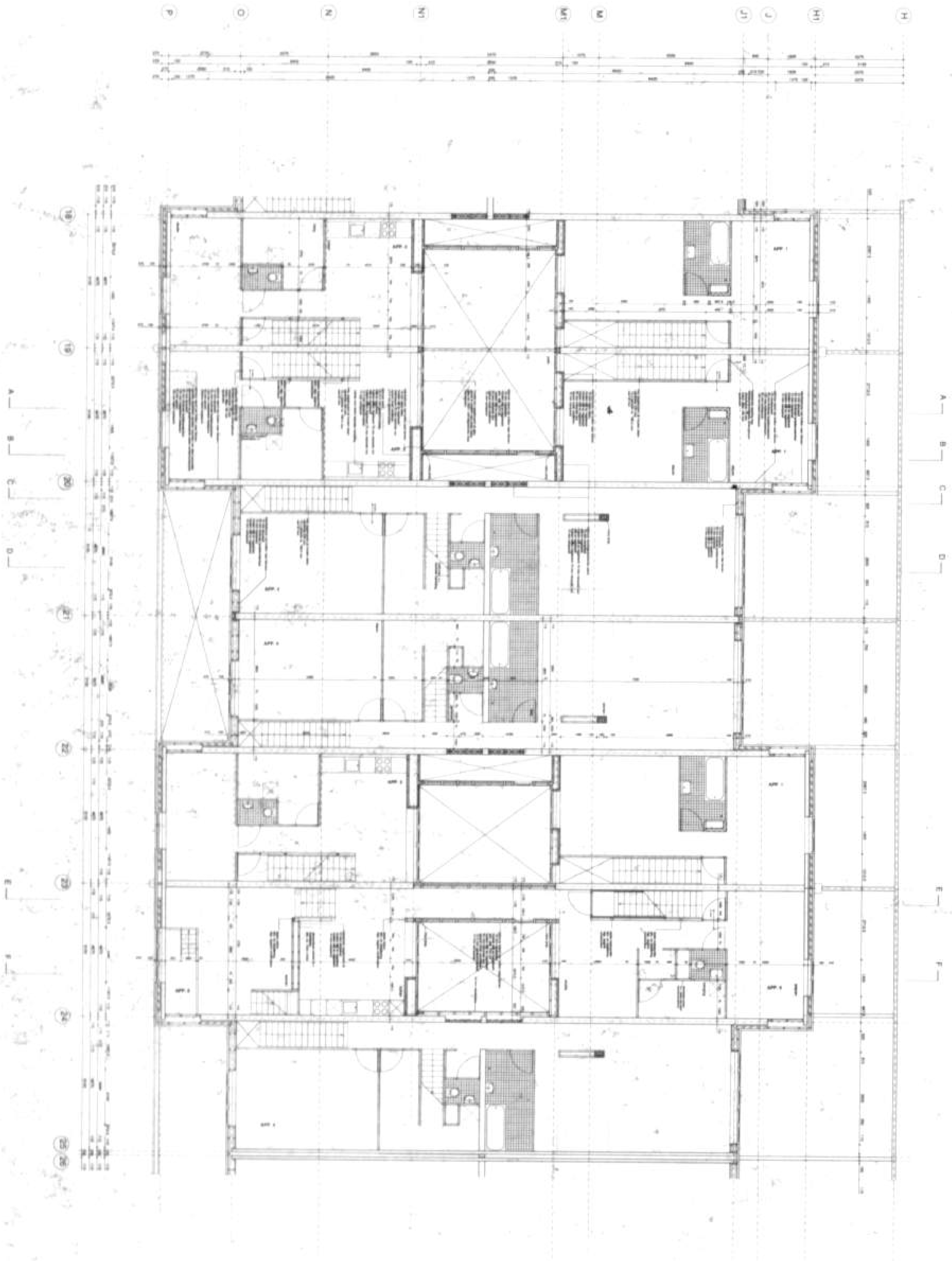
Detalle de alzado lateral / Detail of side elevation



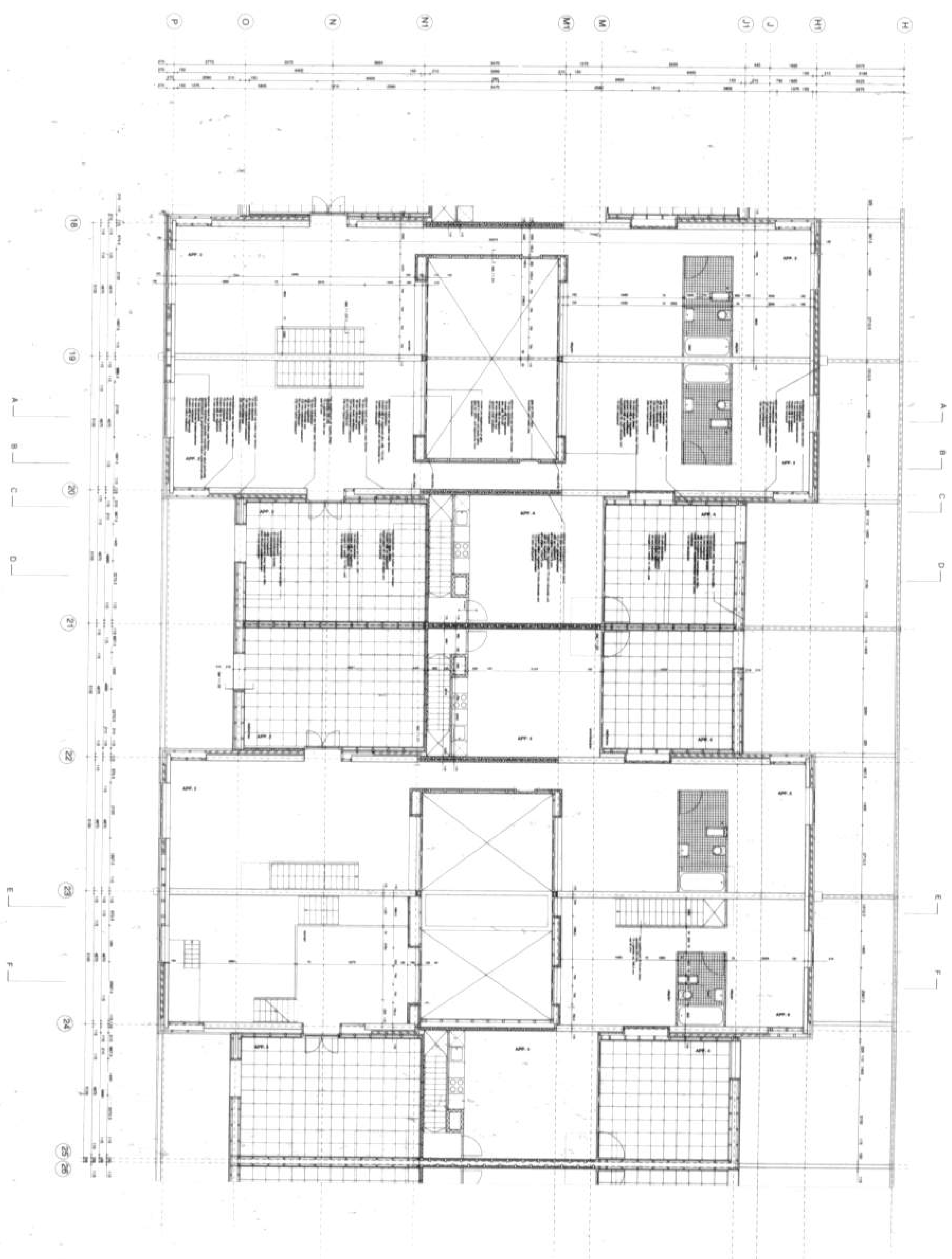
Detalle de alzado longitudinal / Detail of longitudinal elevation



Alzados patio tipo / Typical courtyard elevations

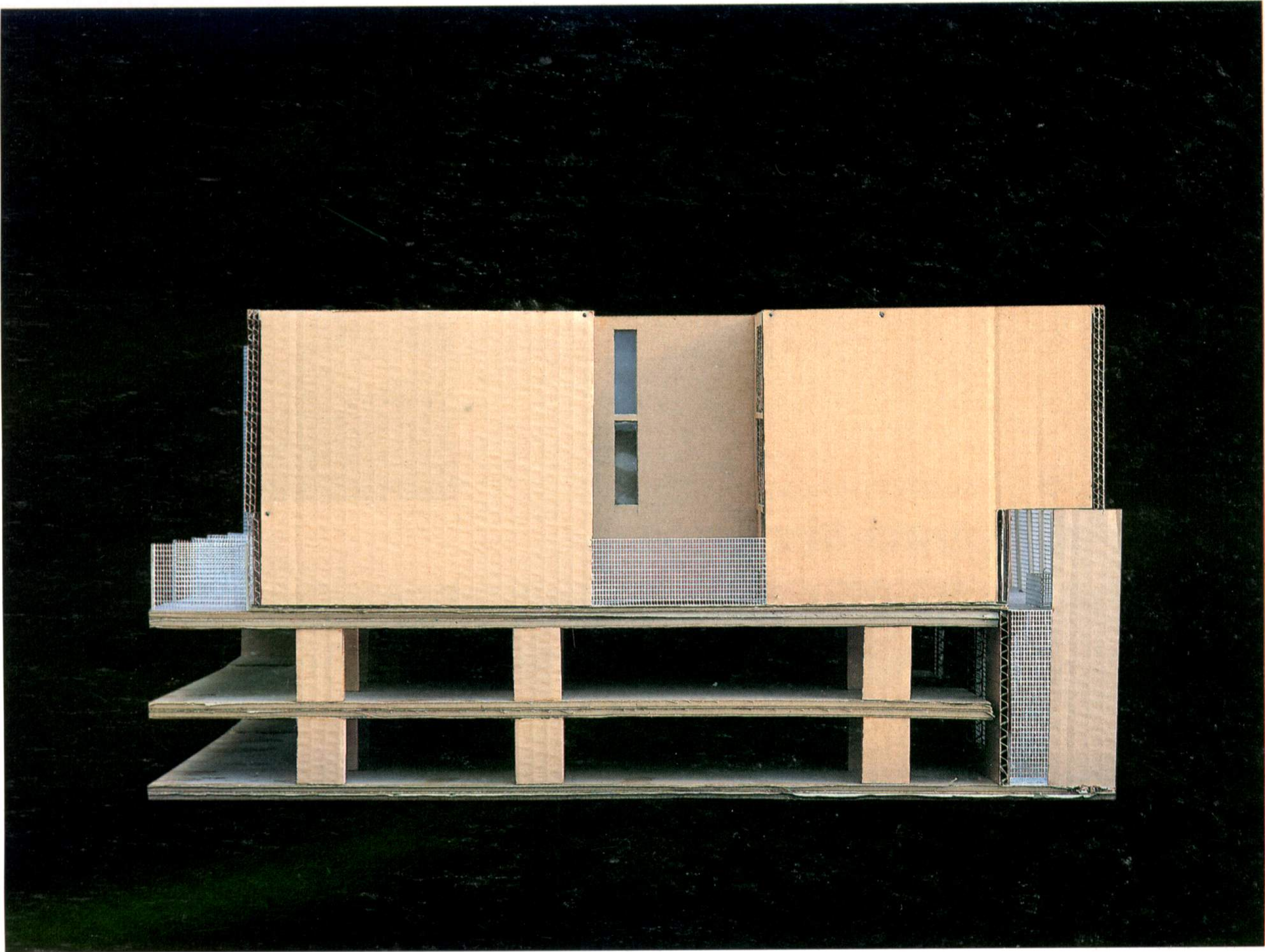


Planta tercera (fragmento tipo) / Third floor plan (typical fragment)

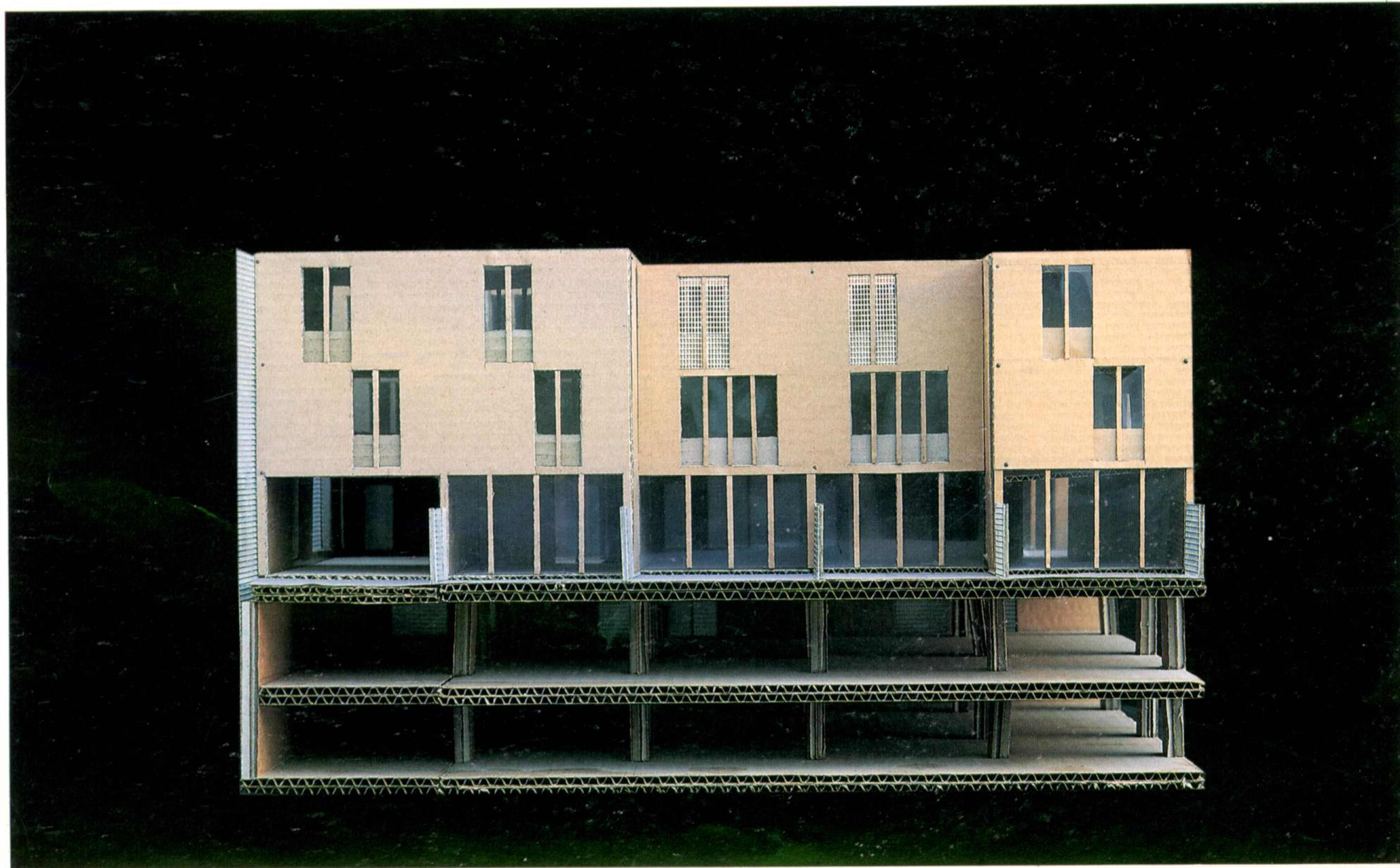


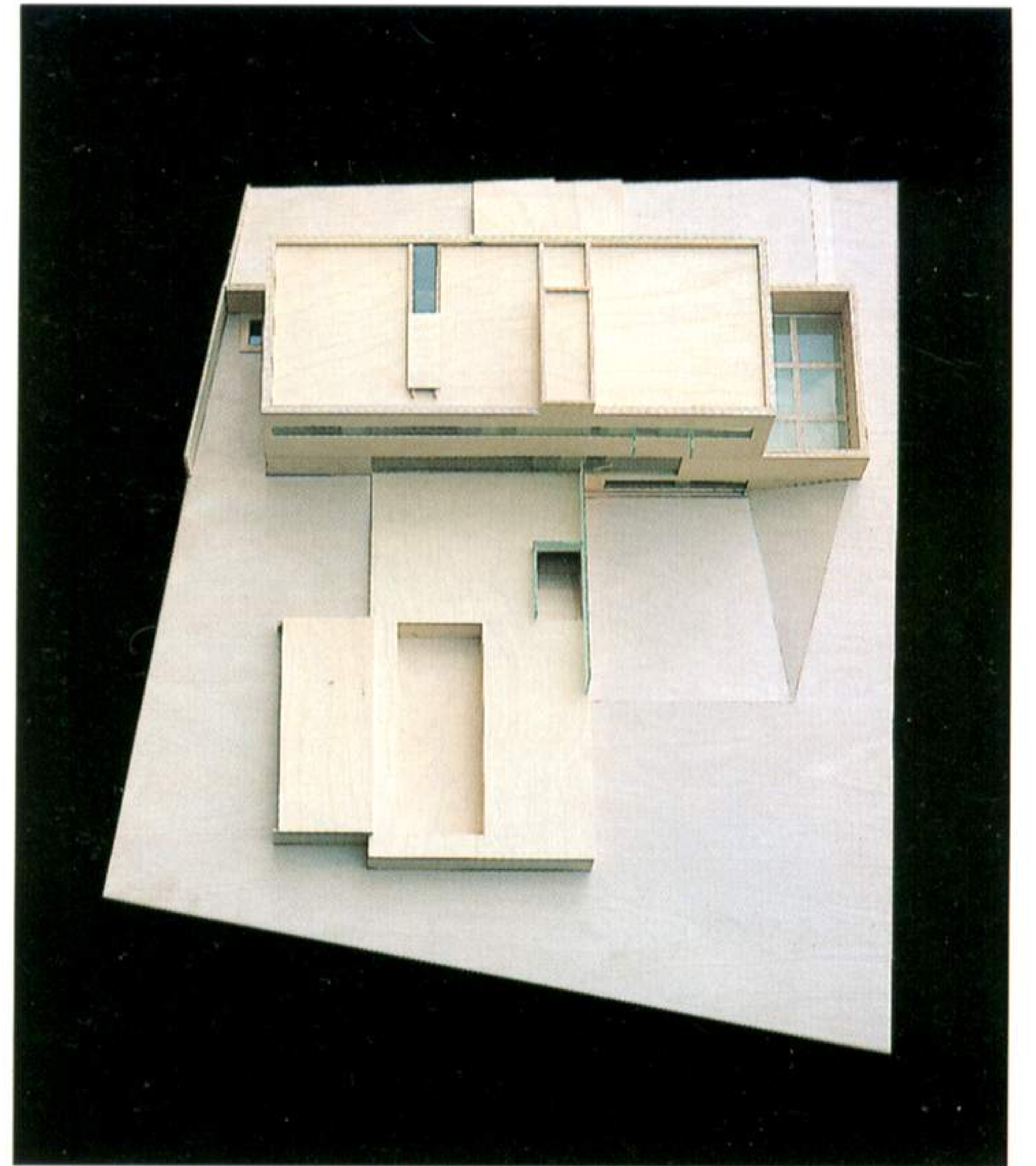
Planta cuarta (fragmento tipo) / Fourth floor plan (typical fragment)

Detalle de sección transversal por patio / Detail of cross section through courtyard



Detalle de alzado interior / Detail of inside elevation





Maastricht, Holanda, 1996/1997

Casa/Estudio Arets-Sijstermans

La interpretación de las limitaciones específicas a las que está sometido el solar por las diversas normativas de edificación nos sugirió utilizar un envoltorio volumétrico máximo, un sencillo volumen donde resolver el complejo y variado programa que supone casa y estudio en un mismo edificio. Situada en un terreno ligeramente inclinado —que ocupa una esquina en una zona residencial al borde del centro histórico de Maastricht—, esta disyunción entre la simplicidad de su apariencia y la compleja disposición espacial del interior subraya las cualidades perversas de la vida suburbana exploradas en 'Terciopelo Azul' de David Lynch.

El edificio se sirve de la pendiente natural para articular una sección que permita acceder a la casa desde el nivel de calle por una planta intermedia. El edificio queda dividido verticalmente por un espacio técnico —encapsulado por una pared divisoria, a modo de diafragma— en las dos áreas programáticamente diferentes de la oficina y la vivienda. La desviación seccional permite optimizar el aprovechamiento —con planta y media por encima, y planta y media por debajo del nivel de calle—, así como facilitar la comunicación entre los diferentes niveles.

El edificio consiste en una caja de hormigón —a la que se dan vistas a través de grandes huecos al jardín y al patio— sobre la que se deposita una segunda caja de madera, más privada, y con vistas a la calle y al jardín trasero. El nivel superior —la caja de madera— contiene los dormitorios de la vivienda, la sala de juntas, las oficinas administrativas y el despacho principal. En la planta baja las zonas de día y la cocina se vuelcan al jardín, la piscina y la terraza. El área de oficinas y la sala de proyectos de la planta baja se abren hacia un patio lateral, alejado del jardín privado, pavimentado con losetas de vidrio. El nivel inferior es oficina en su totalidad; se extiende bajo la casa y supone la sala de dibujo, el archivo, el taller y las zonas de preparación. La luz penetra por las losetas de vidrio del patio y por las ventanas rasgadas que miran hacia ciertas zonas del jardín que sobresalen a modo de conchas y que quedan protegidas visualmente de las áreas domésticas.

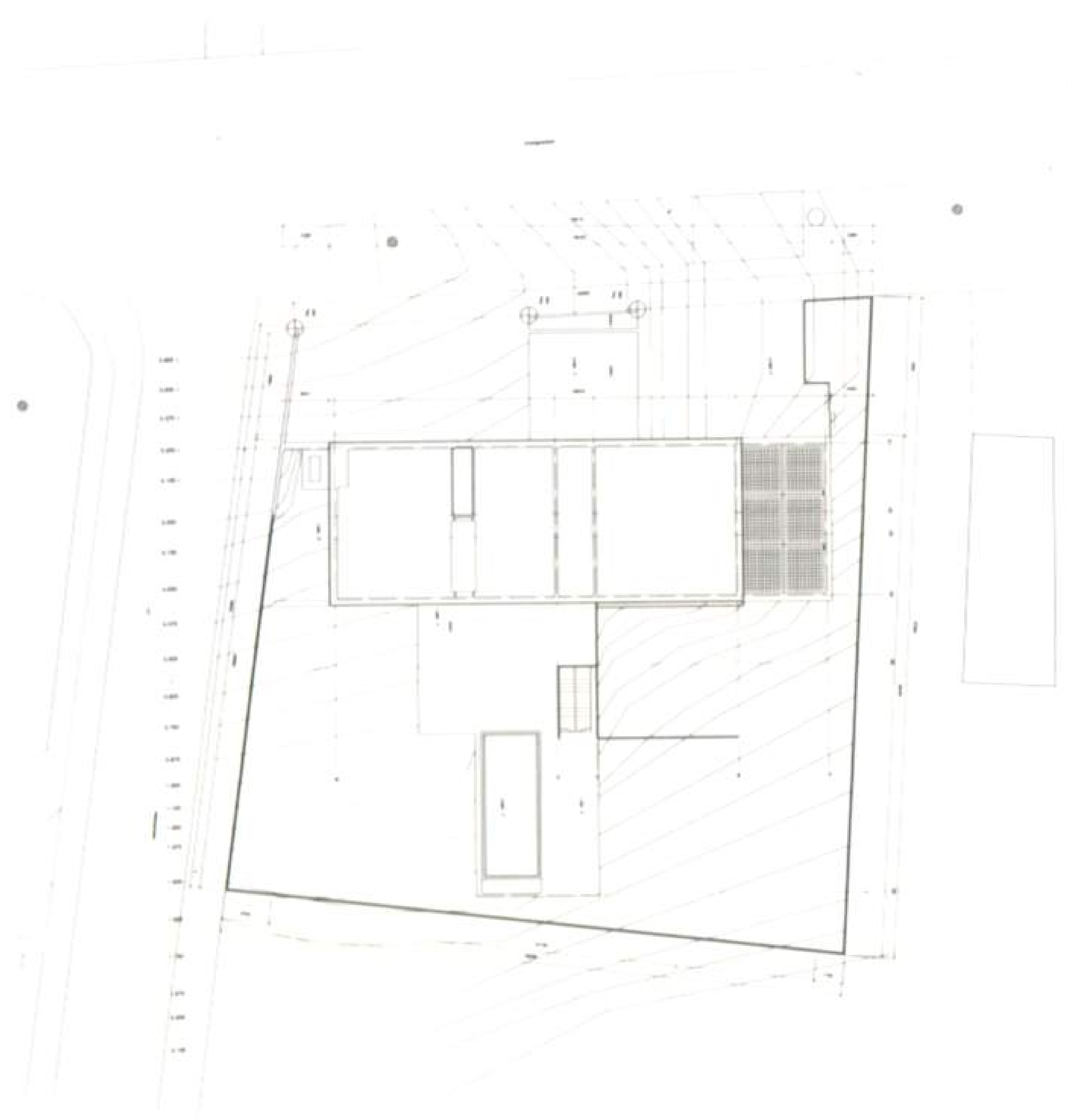
Maastricht, The Netherlands, 1996/1997

House/Studio Arets-Sijstermans

An interpretation of the specific restrictions on the site imposed by various building regulations dictated a maximum volumetric envelope. It is into this simple volume that the complex and diverse home and office programme was installed. The confrontation between the restrictions of the site and the complexity of the brief framed the subsequent architectural manipulations. Set on a sloping corner allotment in a suburban housing and villa area on the edge of the historic centre of Maastricht, this disjunction between the simplicity of its appeareance and the complex spatial arrangement of the interior accentuates the perverse qualities of suburban life explored by David Lynch's 'Blue Velvet'.

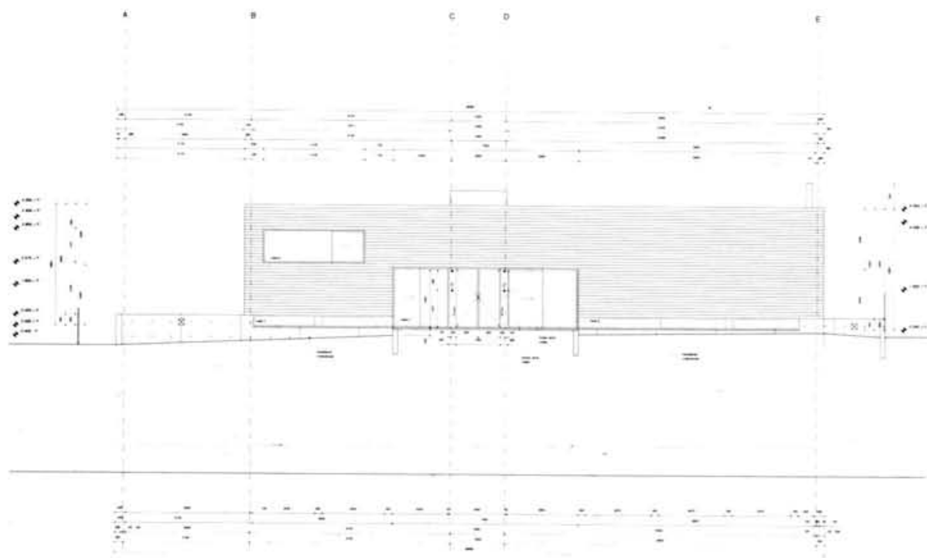
The building uses the natural slope of the site to articulate a section that allows one to enter the house from street level to a interior mezzanine before descending to the garden level or rising to the third level. The building is divided vertically by a technical space, cocooned in turn by a diaphragm party wall into the two programmatically different areas of the office and the home. The sectional deviation allows the building to maximise its prescribed envelope of 1.5 stories above and 1.5 stories below street level and to increase inter-floor communication.

A concrete box is embedded into the site with primary views through large openings to the garden and court; the second more private wooden box is set on top, fronting onto the street and the garden behind. The top level within the wooden box contains the sleeping rooms of the house and the meeting room, administration and directors office. One descends to the 'ground floor' which contains the living areas and the kitchen and opens onto the expansive garden, swimming pool and terrace. The 'ground floor' office space and project room opens to the side facing away from the private garden to a walled court with glassbrick floor. The lower level is for the office. It extends under the house and contains the drawing room, archive, workshop and preparation areas. Light enters through the glass bricks of the walled courtyard and through windows that open onto areas of the garden that are scolloped out and shielded from the inhabitants of the house section.

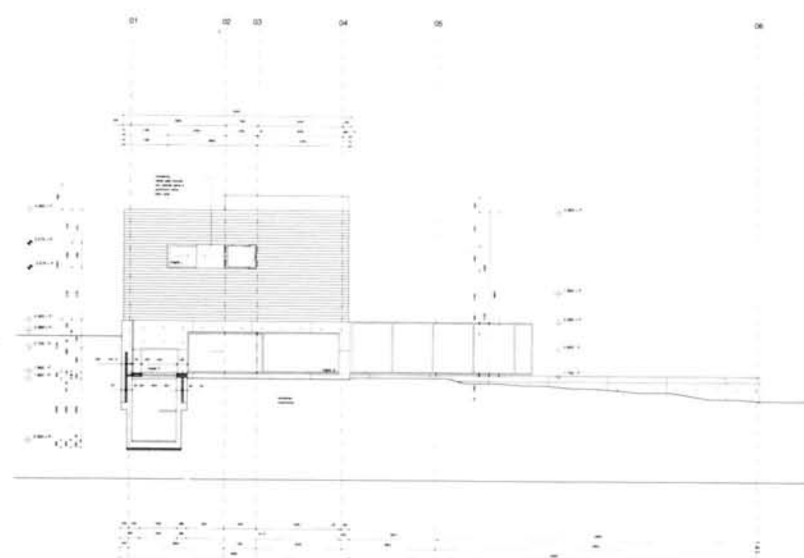


Plano de situación / Site plan





Alzado Norte / North elevation



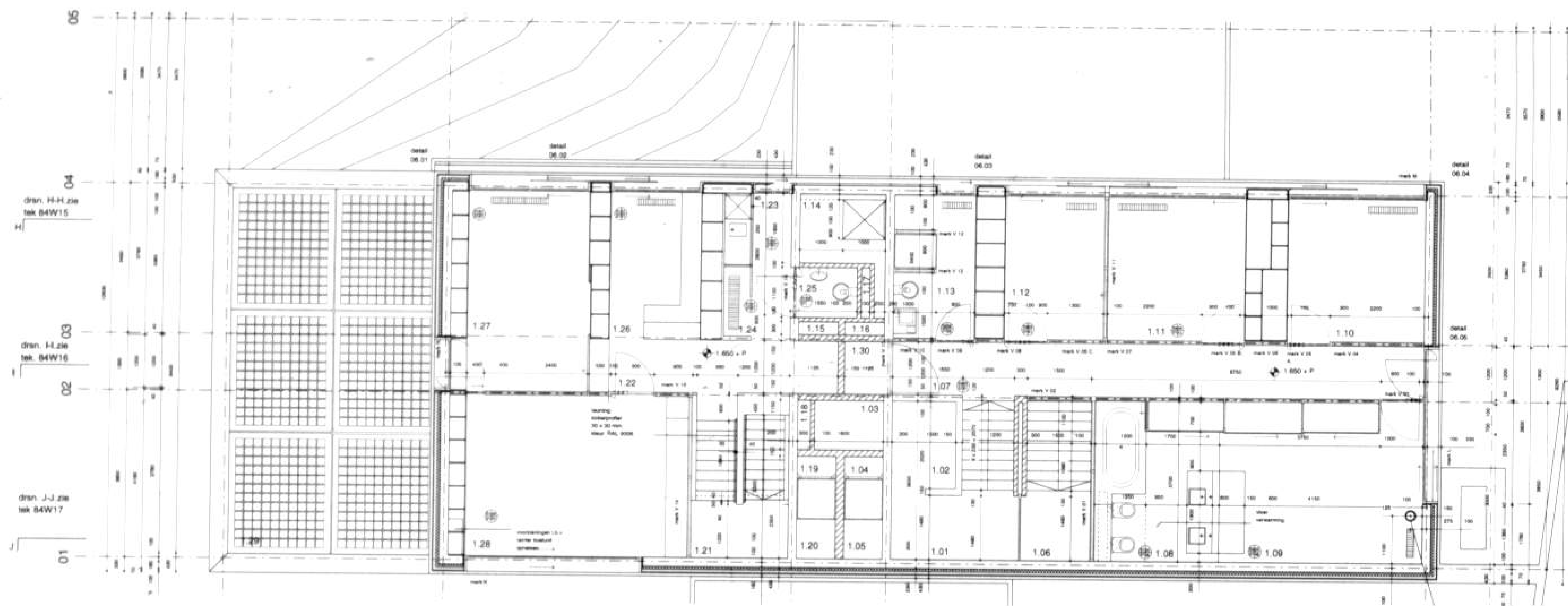
Alzado Sur / South elevation



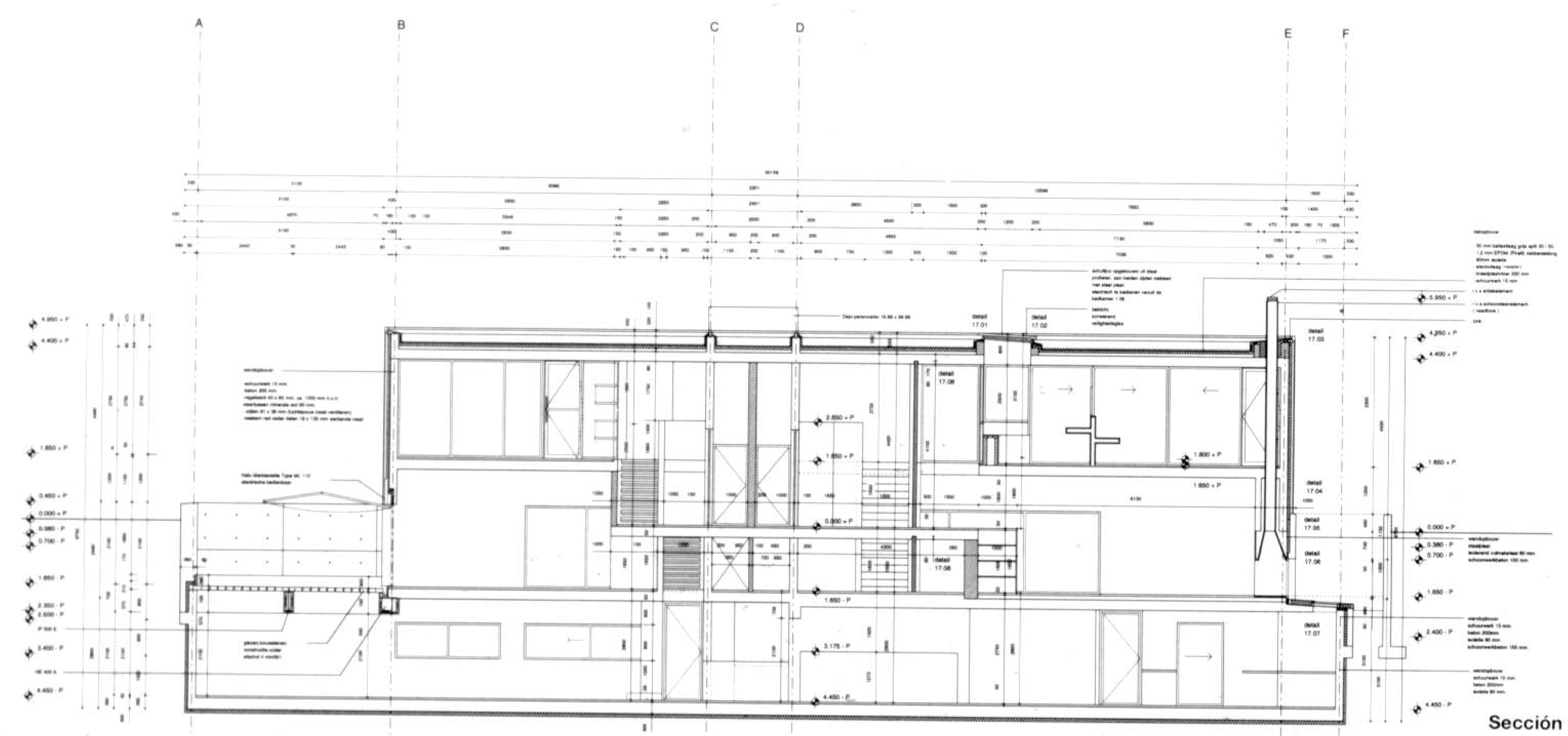
Vista desde la calle (ángulo Suroeste) / Southwest street view



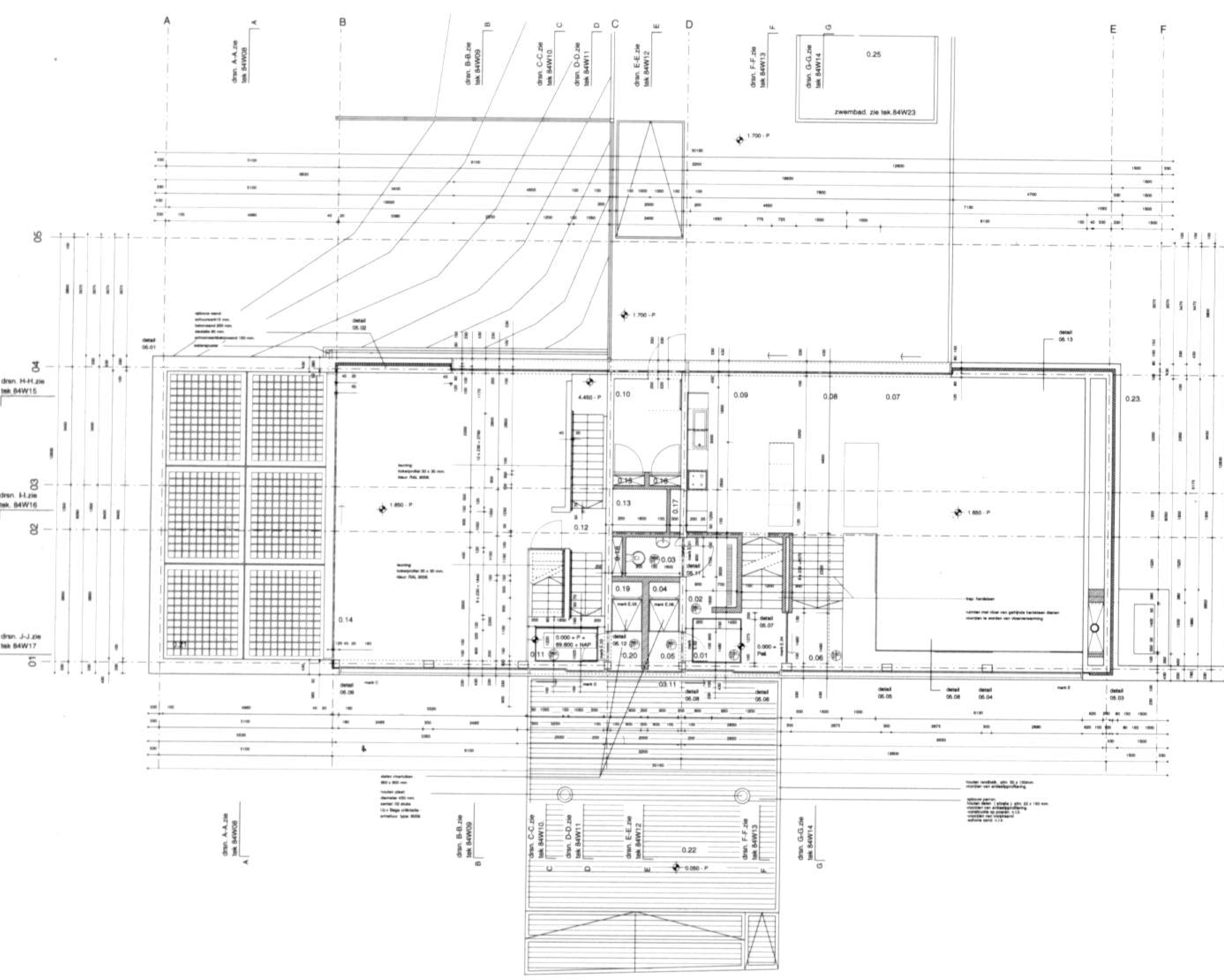
Alzado a la calle / Street elevation



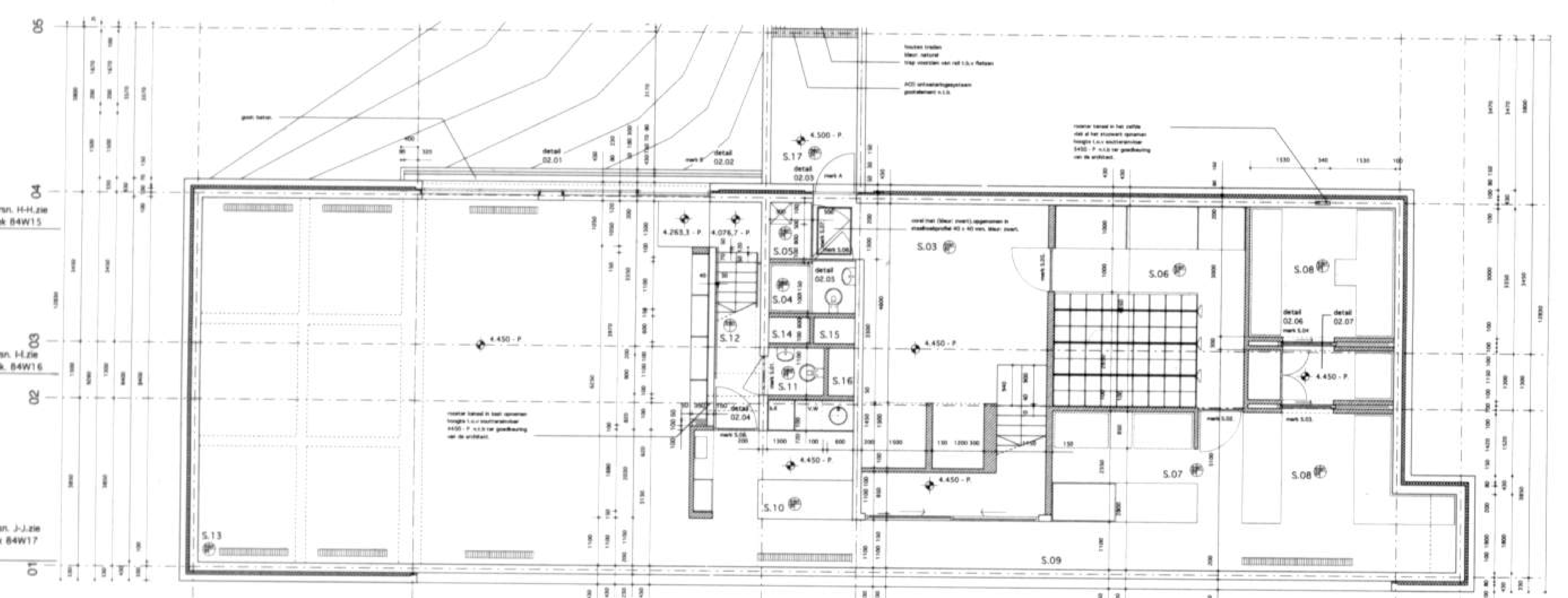
Planta alta / Upper level plan



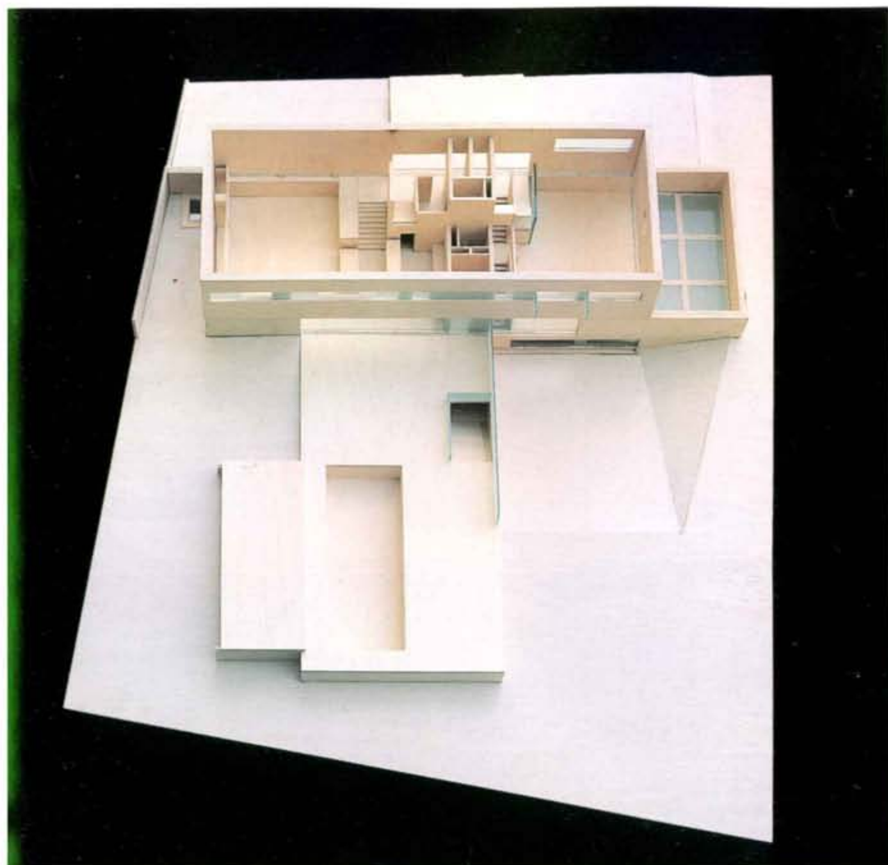
Sección longitudinal JJ
Longitudinal section JJ

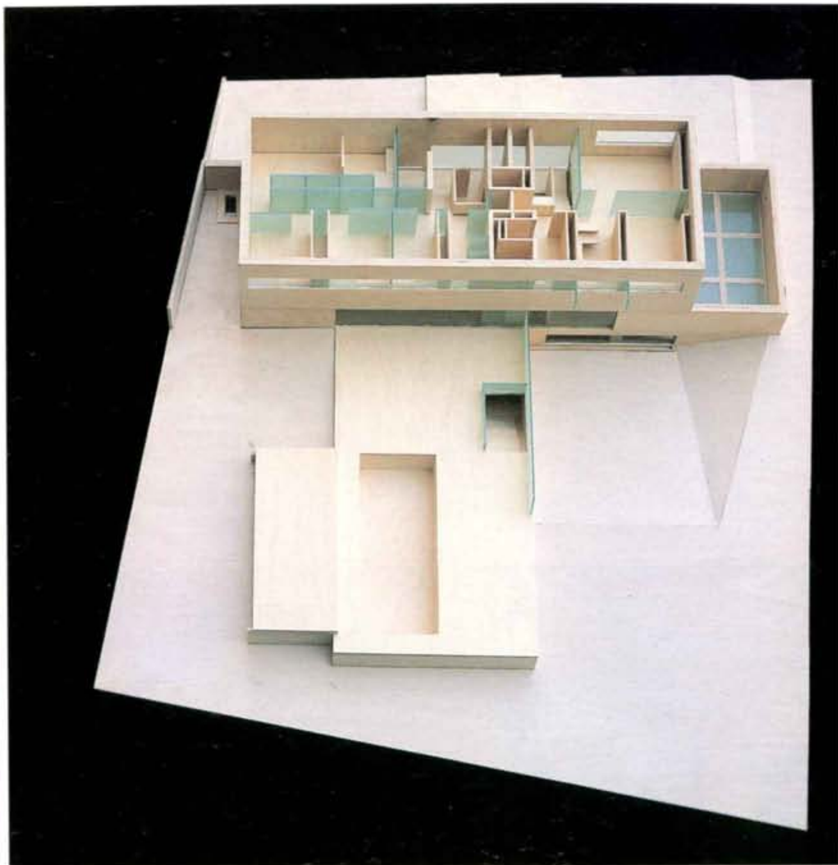


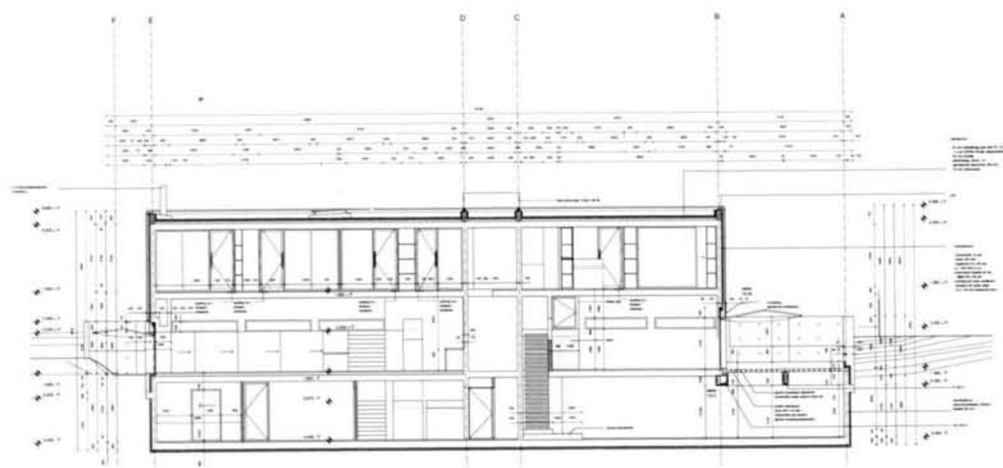
Planta baja / Lower floor plan



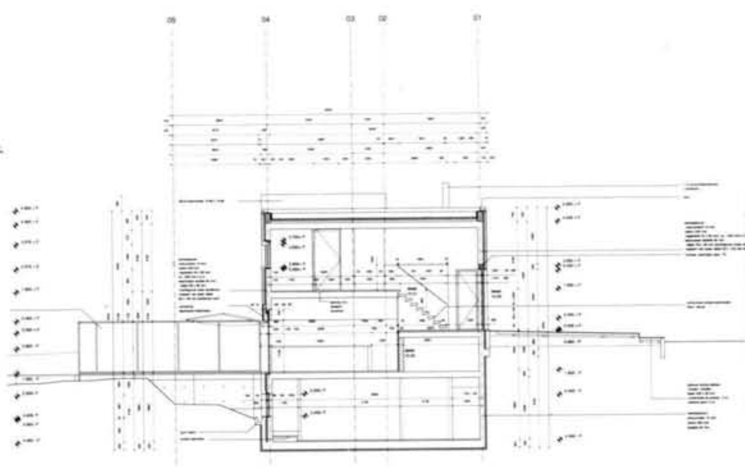
Planta sótano / Basement plan



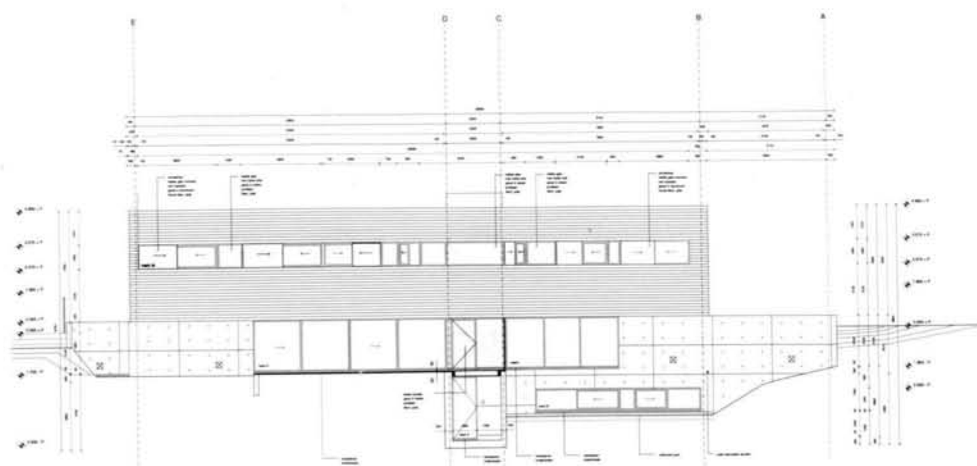




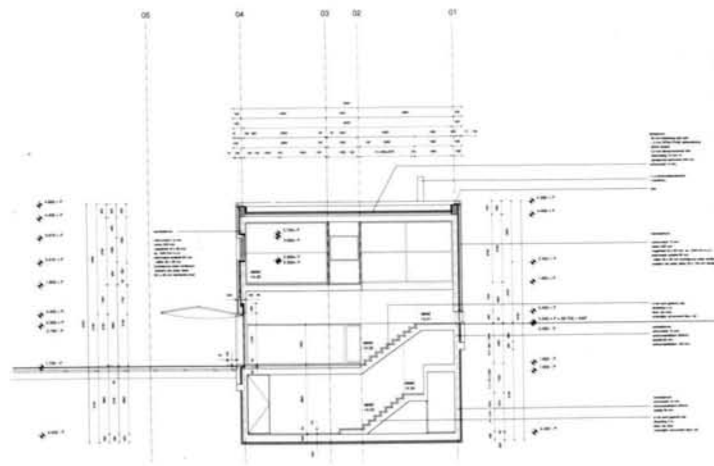
Sección longitudinal HH / Longitudinal section HH



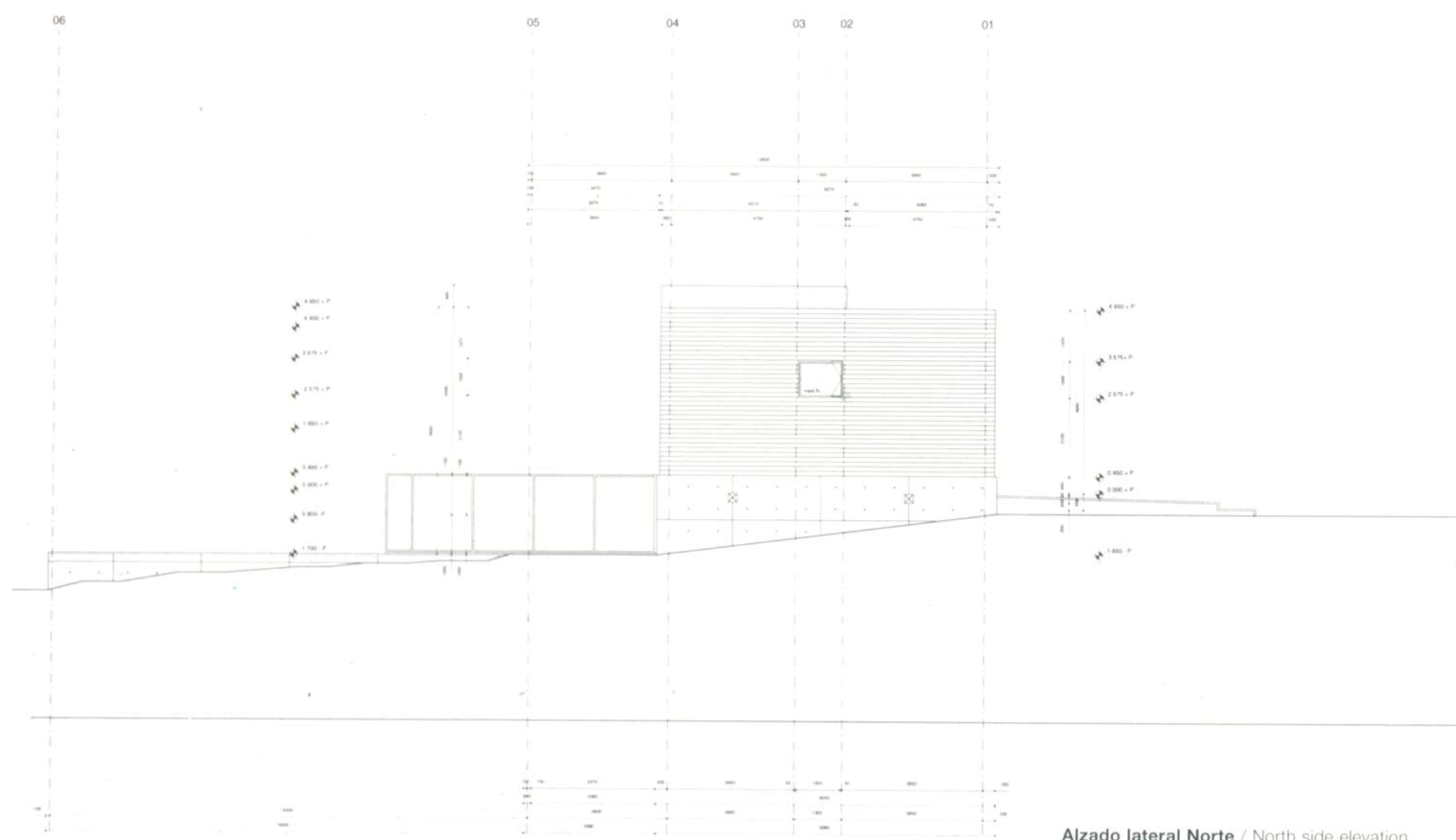
Sección transversal CC / Cross section CC



Alzado Este al jardín / Garden elevation (East)



Sección transversal GG / Cross section GG



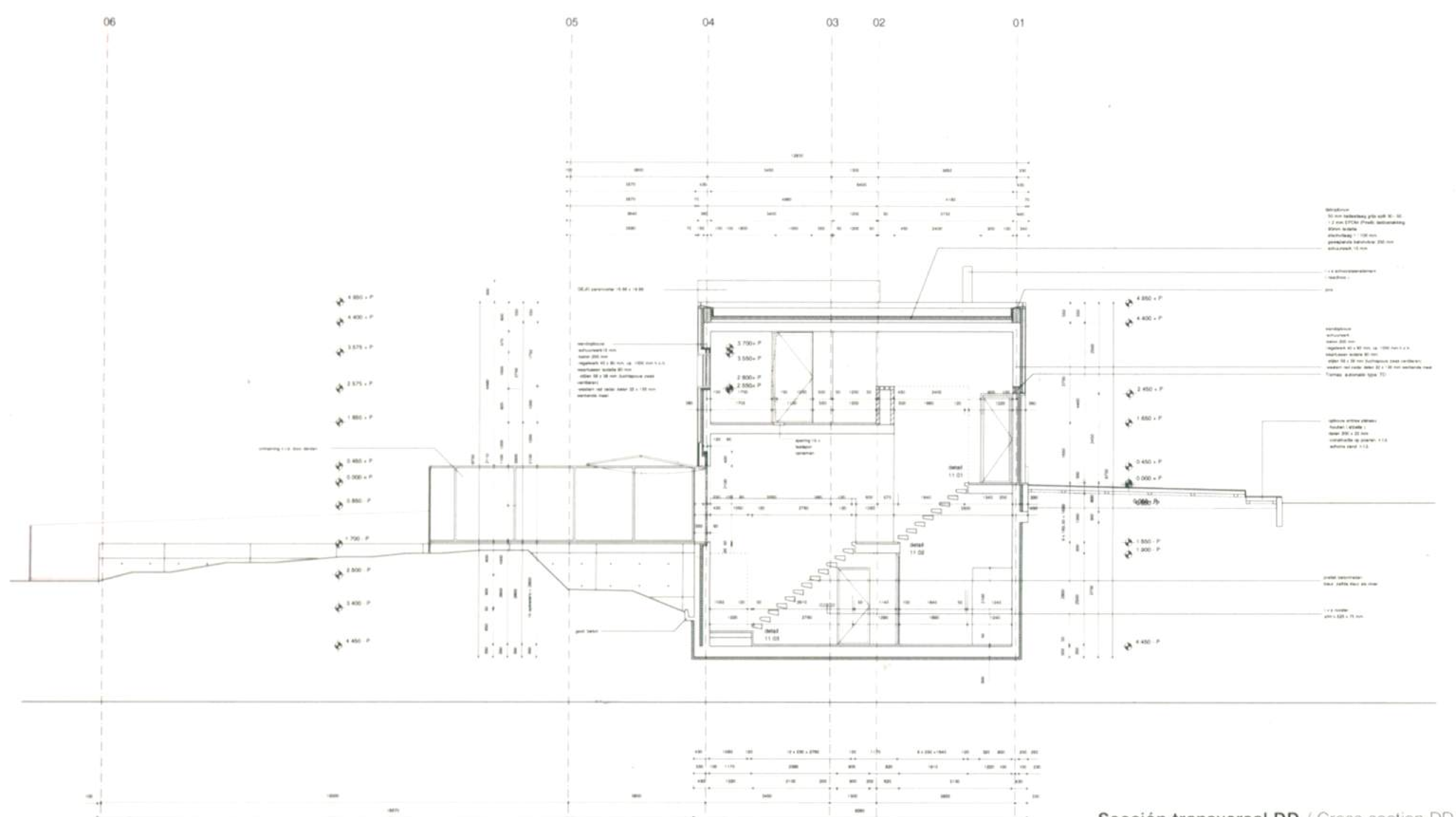
Alzado lateral Norte / North side elevation



Vista desde la calle (ángulo Noroeste) / Northwest street view



Vista desde el jardín / Garden view



Sección transversal DD / Cross section DD

Vista del acceso al estudio / Office entrance view



Vista del acceso a la vivienda
Living quarters entrance view

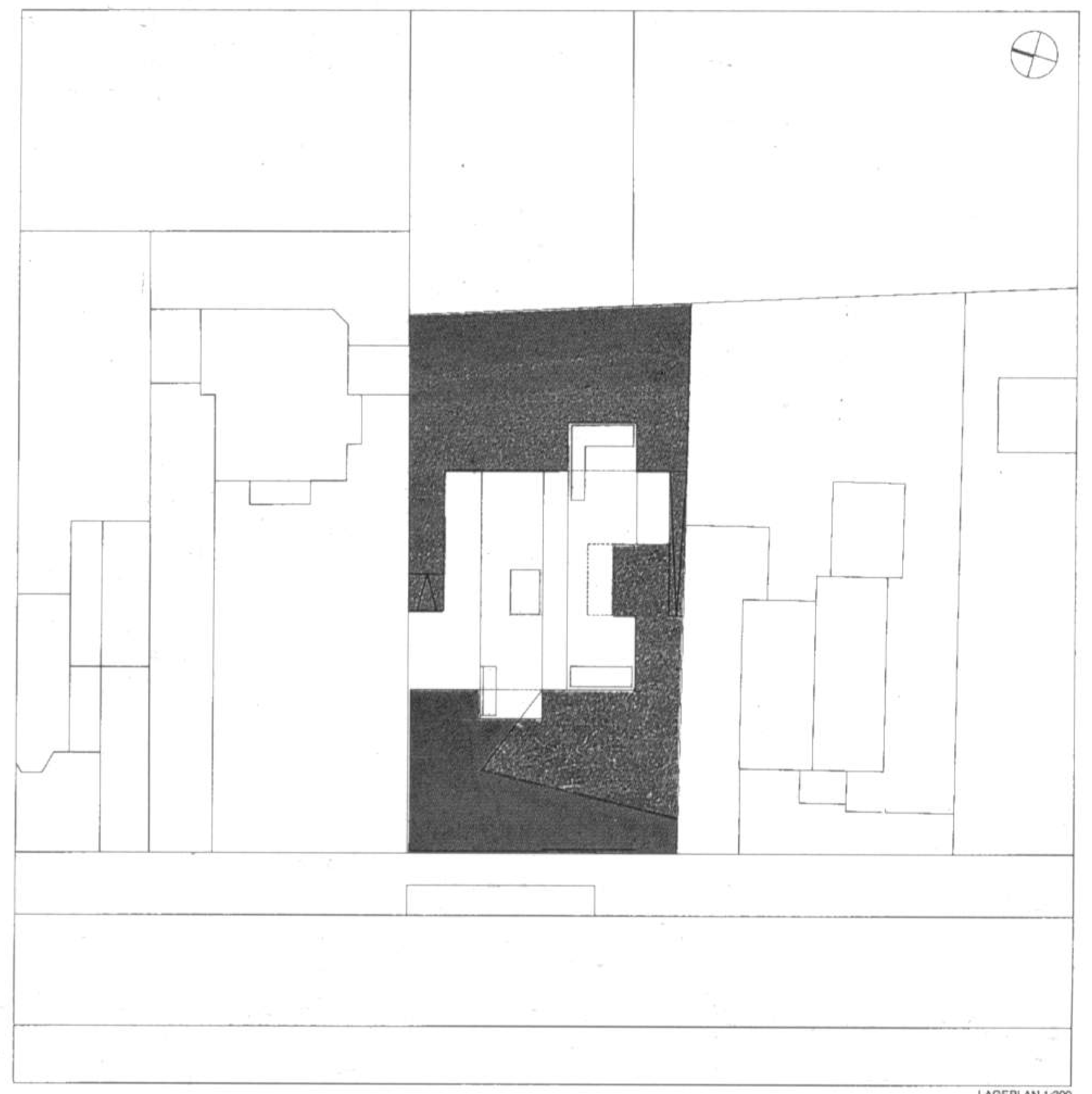








Vivienda. Vistas del dormitorio principal (arriba), pasillo en planta superior (izquierda) y salón en planta baja (abajo)
Living quarters. Views of main bedroom (top), corridor on upper floor (left) and living room on lower floor (bottom)



Colonia, Alemania, 1995

Villa Lohmann

La propuesta intenta formular un concepto de 'Casa-Cuerpo' que aborde el proyecto en el marco de un paisaje más contemporáneo que el que viene dictado por su emplazamiento suburbano. Esto se procura mediante la creación de una multiplicidad de itinerarios, que proporcionan carácter y permeabilidad a la villa, generando una relación en permanente cambio entre los 'cuerpos' de la casa y los 'cuerpos' de sus habitantes.

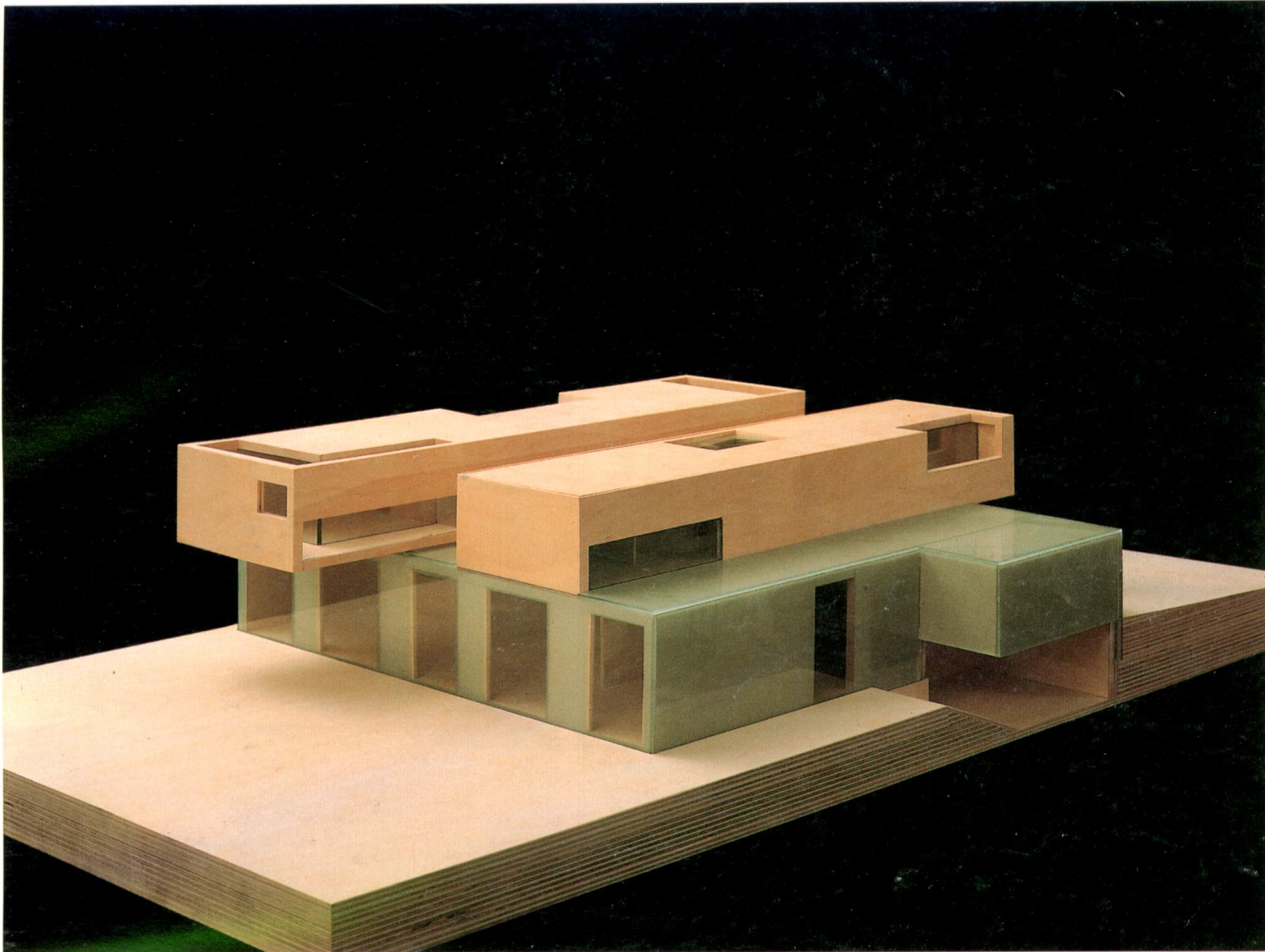
Dividida en cuatro volúmenes idénticos que ocupan el centro del solar, la casa ordena el terreno en dos jardines distintos pero iguales; uno plano y a una cota inferior, y otro inclinado y que parte de la calle. A través de su organización y su cualidad material, los dos volúmenes inferiores conectan y articulan el encuentro entre los dos niveles del jardín para crear un amplio espacio fluido donde se reúne la familia. Un elemento continuo de cristal rodea el perímetro y la cubierta de este espacio, siendo el tratamiento del propio material lo único que modifica los niveles de privacidad, apertura, uso y movimiento.

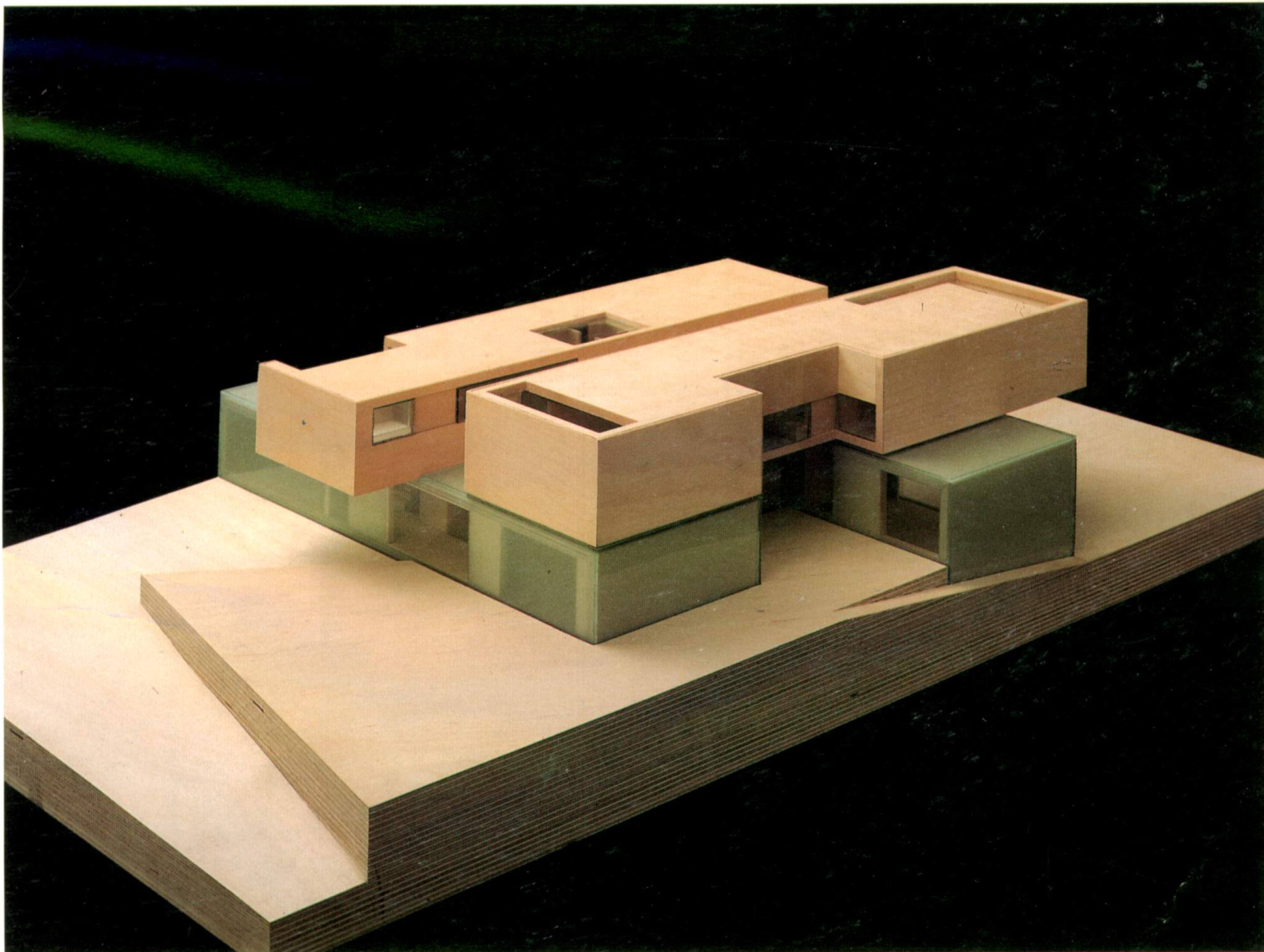
Cologne, Germany, 1995

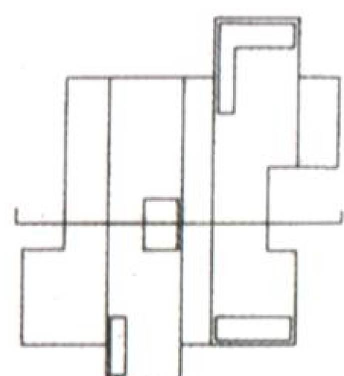
The Body House

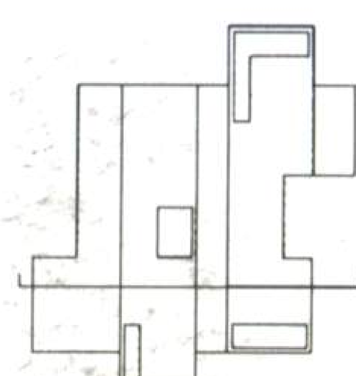
The proposition attempts to create a concept of the 'Body House' which engages the house within a more contemporary landscape than its suburban setting portrays. The house achieves this by allowing a multiplicity of itineraries to permeate and characterise the villa, creating a continually changing relationship between the 'bodies' of the house, and the 'bodies' of the inhabitants.

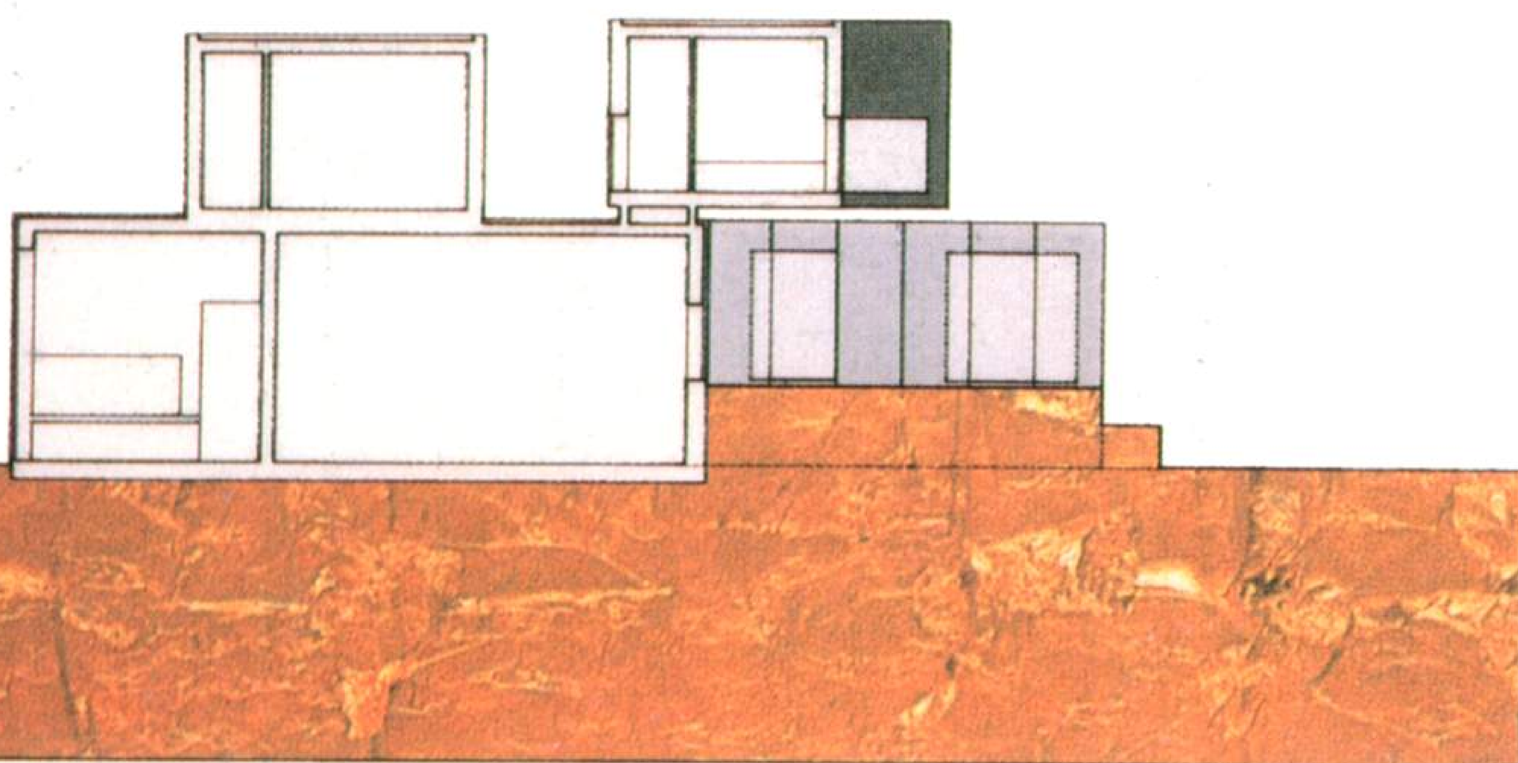
Splitting itself into four equal volumes that occupy the middle of the site, the house reconfigures the terrain into two equal but distinct gardens; one lower and flat, the other inclined from the street. Through its material quality and organisation the lower two volumes connect and articulate the meeting of the two garden levels to create a large fluid space where the family congregate. Wrapped around the circumference and roof of this space is a continuous envelope of glass where only the treatment of the material itself modifies the levels of privacy, enclosure, use and movement.

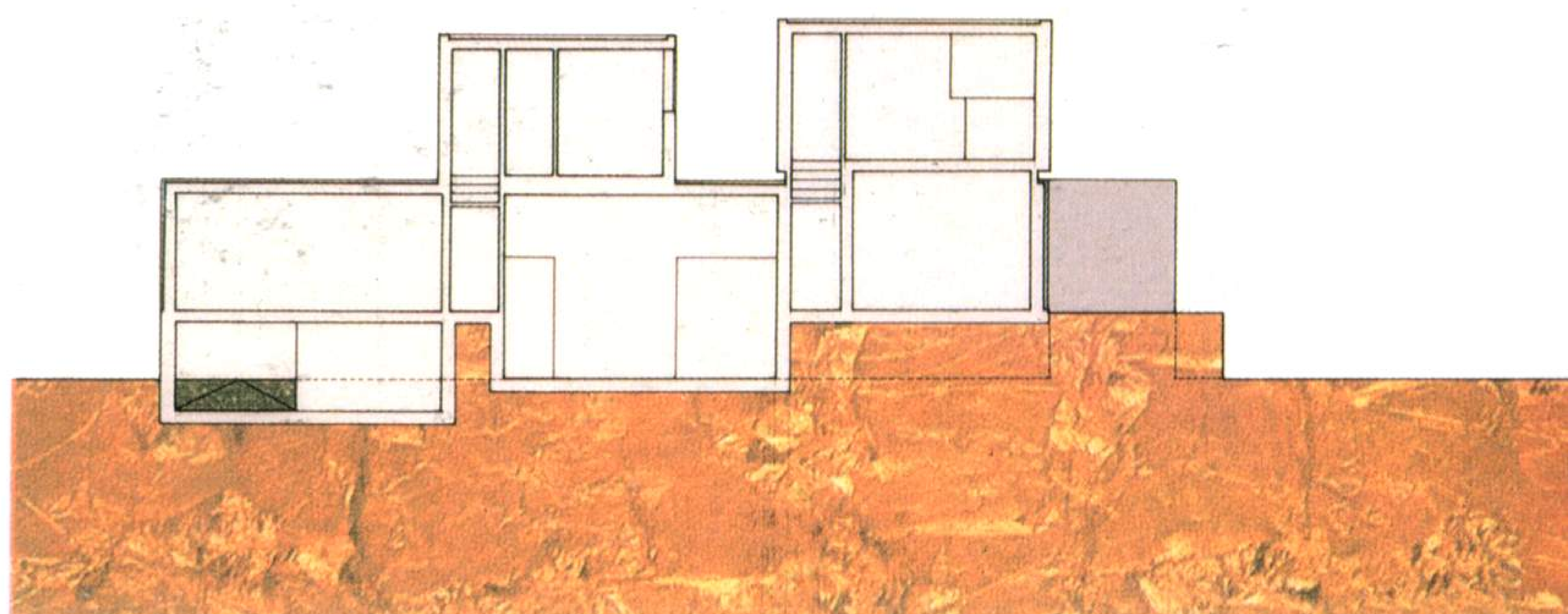




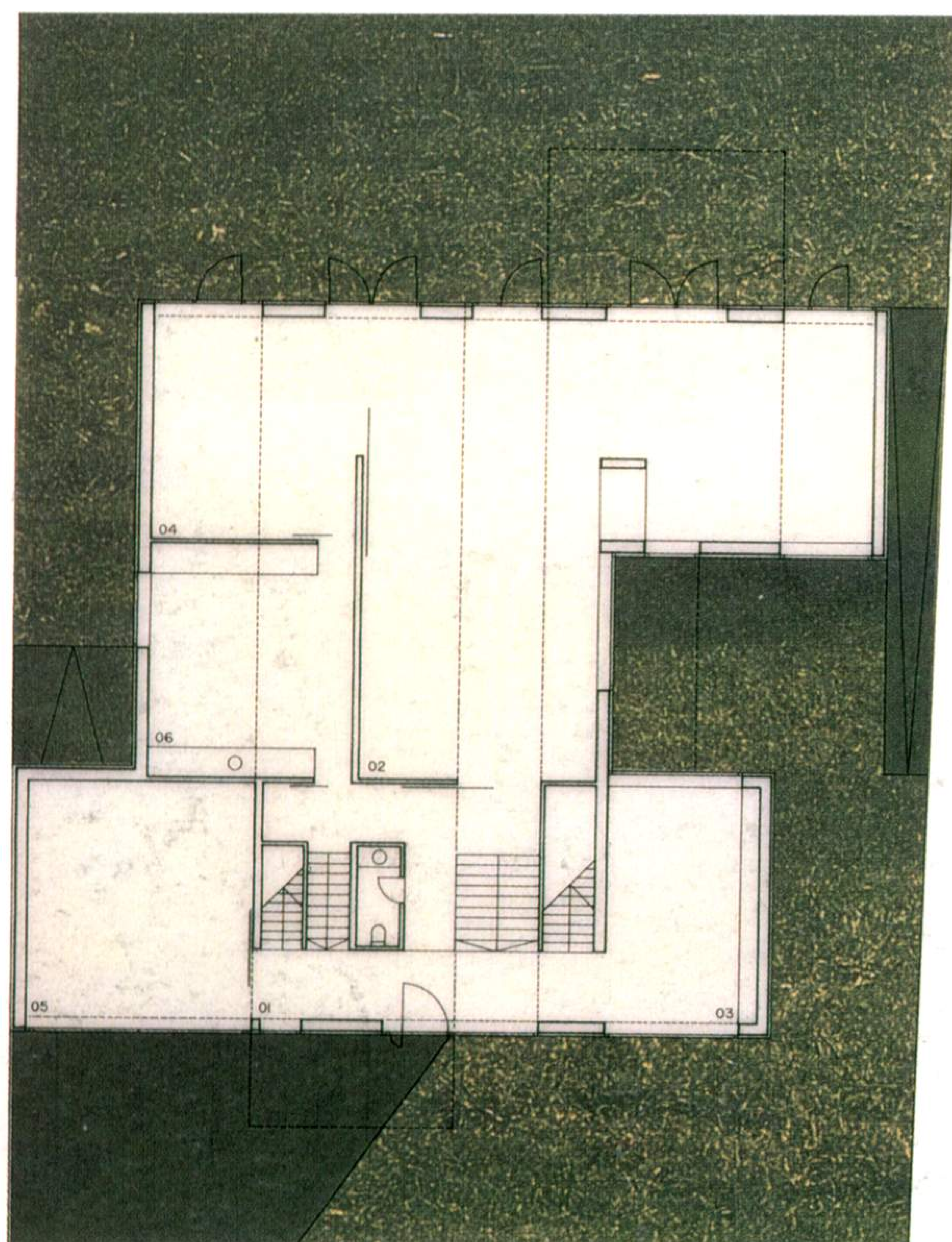


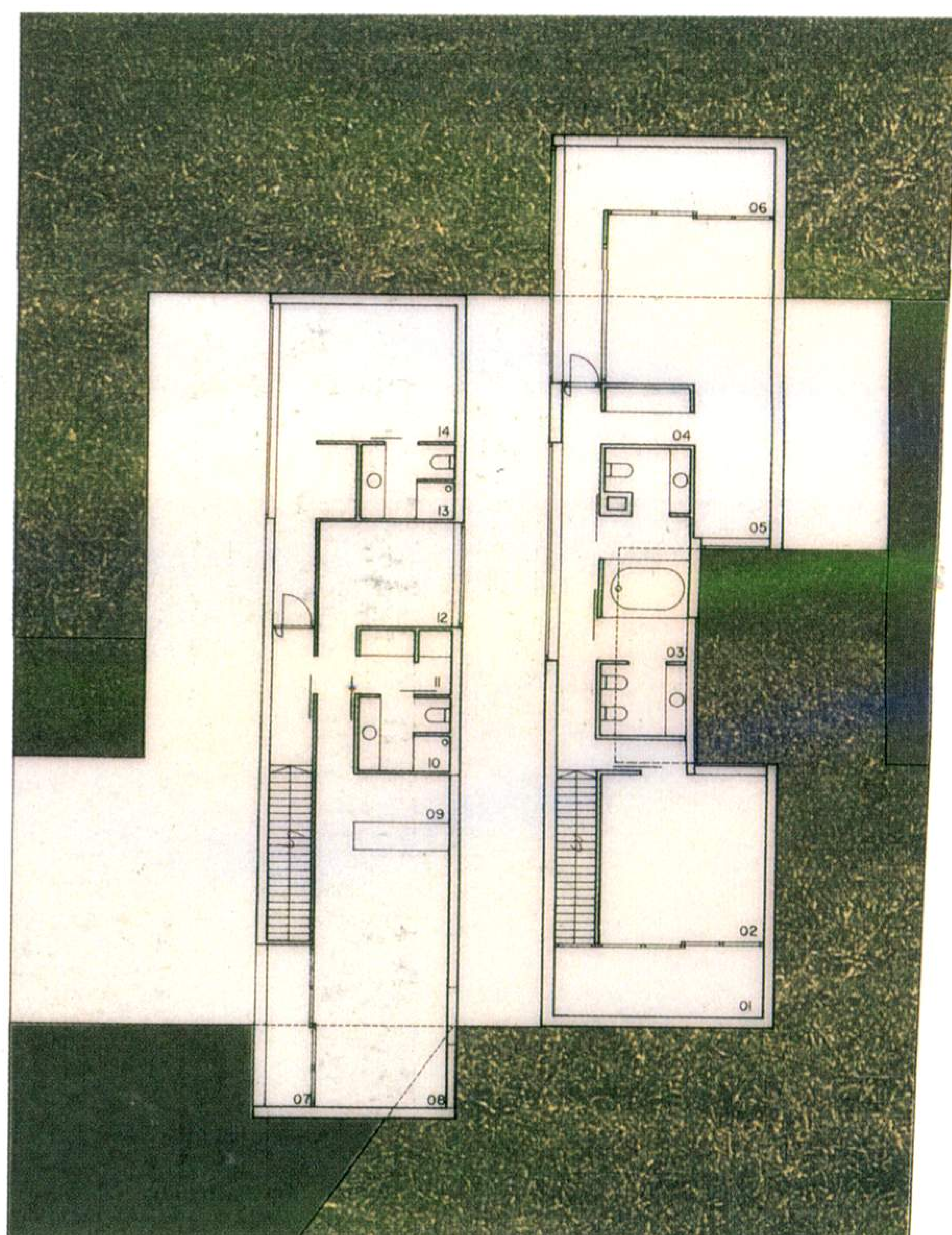




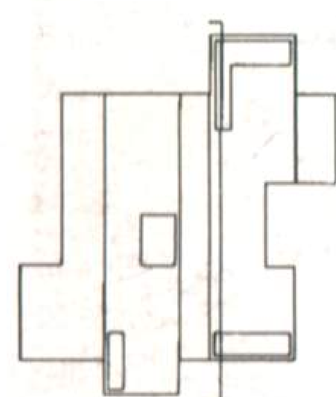


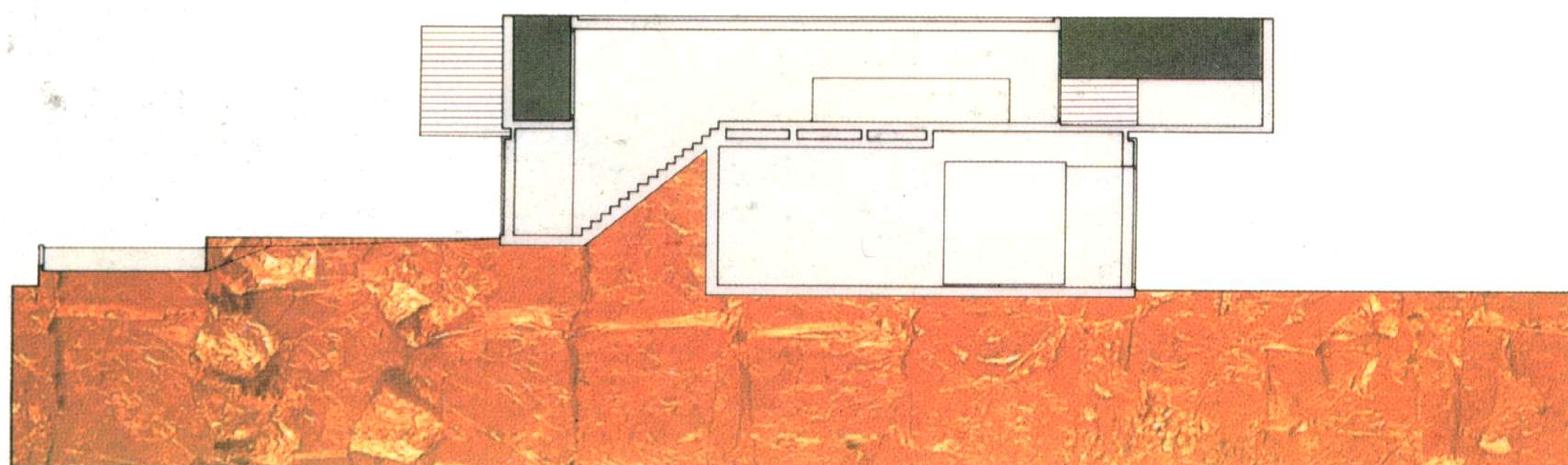
Secciones transversales / Cross sections

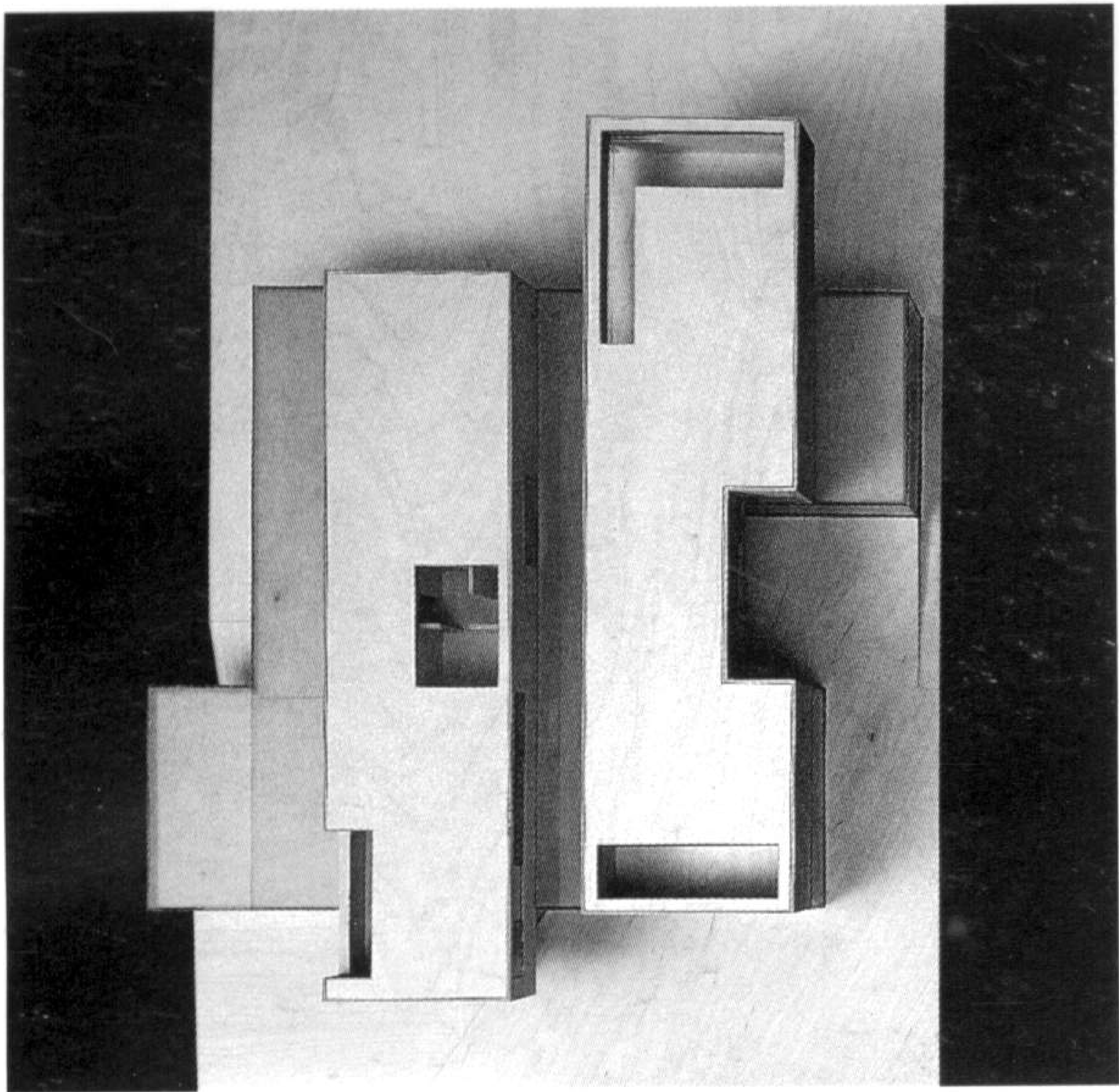




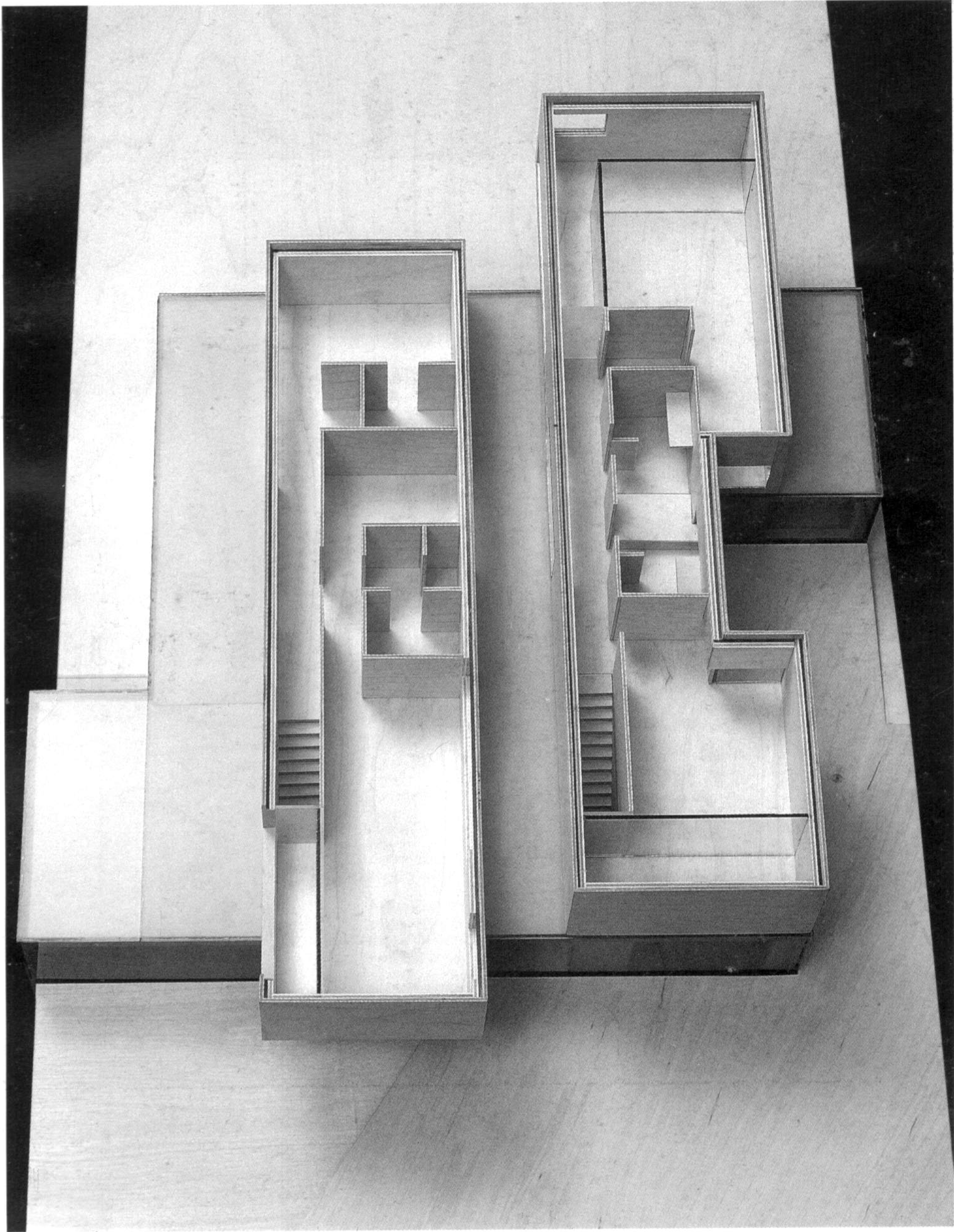
Sección longitudinal
Longitudinal section





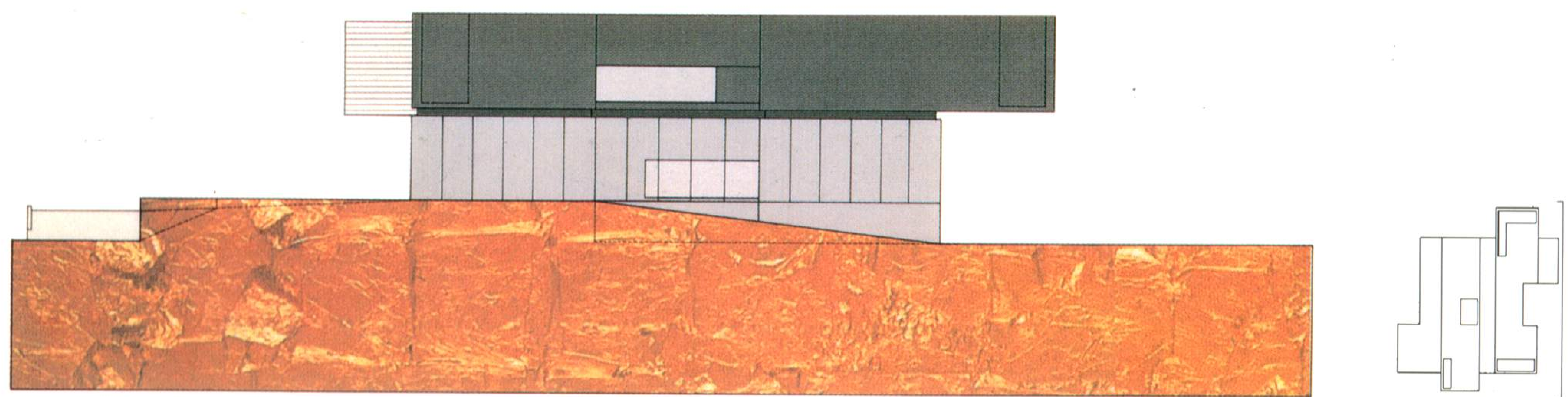


Planta de cubiertas / Roof plan

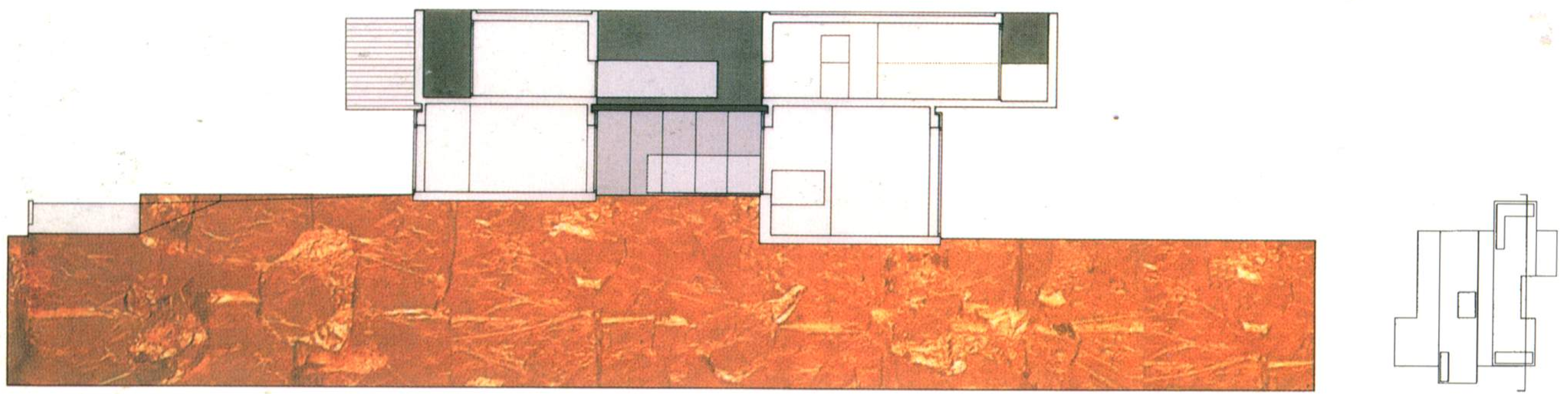


Dos volúmenes sólidos de piedra —que parecen estar suspendidos en el aire— avanzan sobre el cuerpo de cristal, proyectándose sobre cada uno de los jardines y proporcionando espacio protegido al aire libre. El ámbito privado de la familia ocuparía este nivel, dividido entre las dependencias de los dueños y el área en la que se dispondría la zona de invitados y de servicio. Ambas están articuladas de manera que la simplicidad de los volúmenes enmascara una compleja distribución de luz, vistas y privacidad emanados del uso de los patios y los lucernarios.

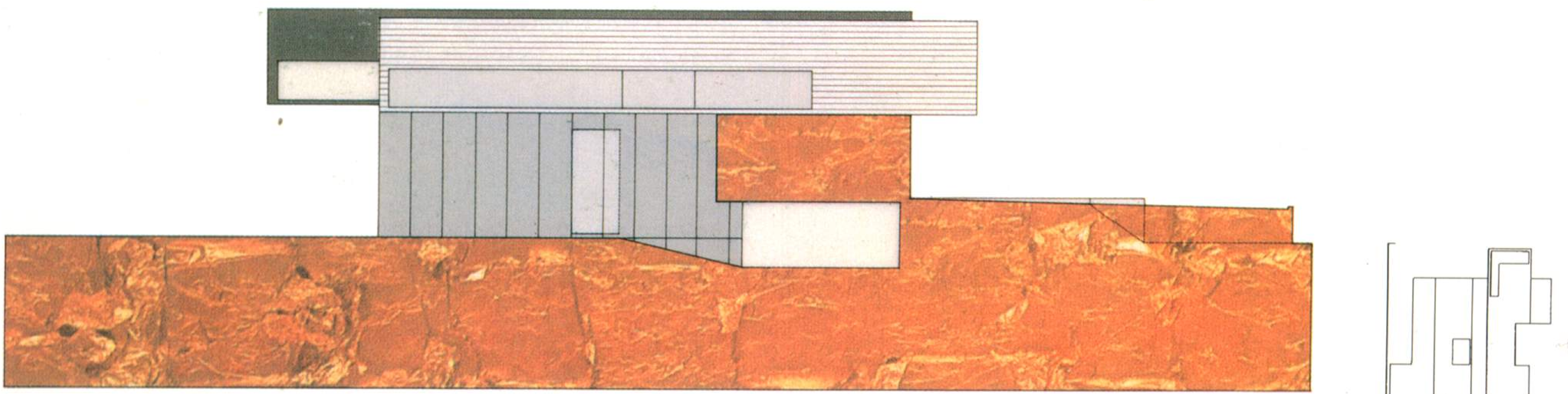
Seemingly hovering, two massive stone volumes bear down on the glass envelope each projecting themselves into one of the gardens and giving sheltered outside space. The private domain of the family occupies this level divided between the owners' quarters and that which will serve as a guest house and maid's quarters. Both are articulated where the simplicity of the volumes mask a complex arrangement of light, views and privacy, created by the use of patios and skylights.



Alzado Sur / South elevation

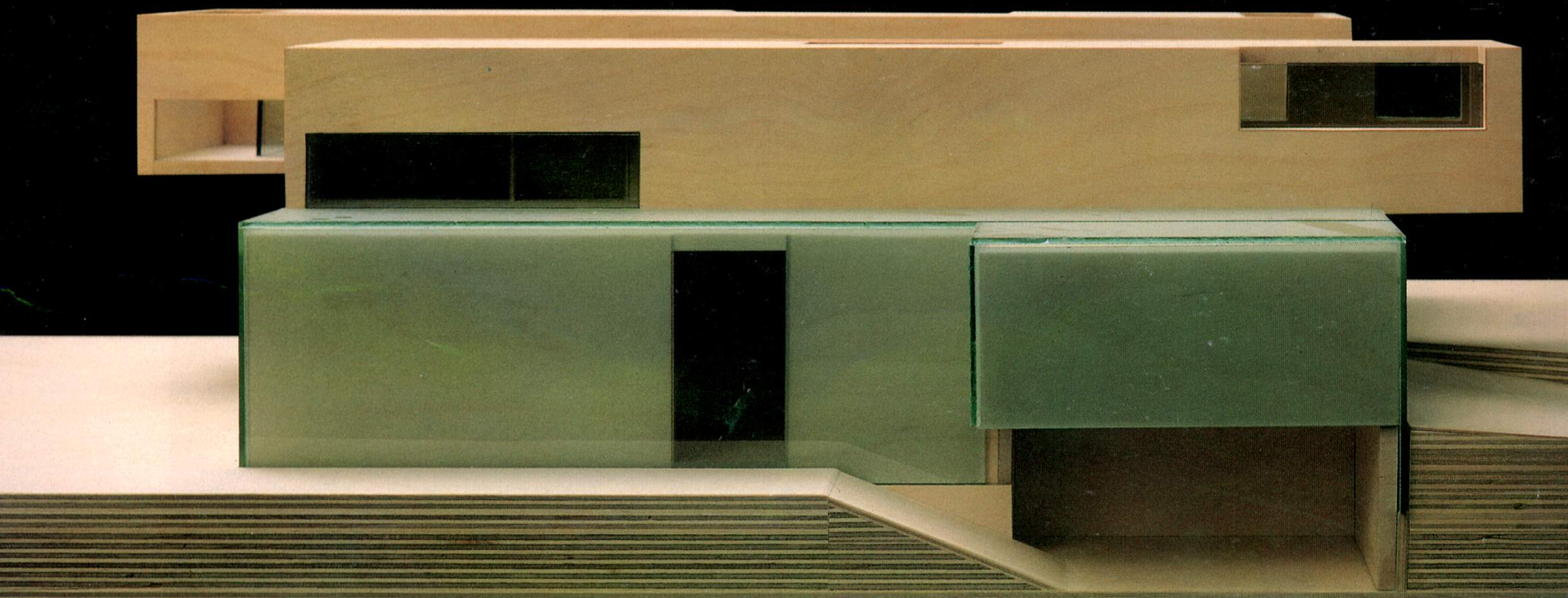


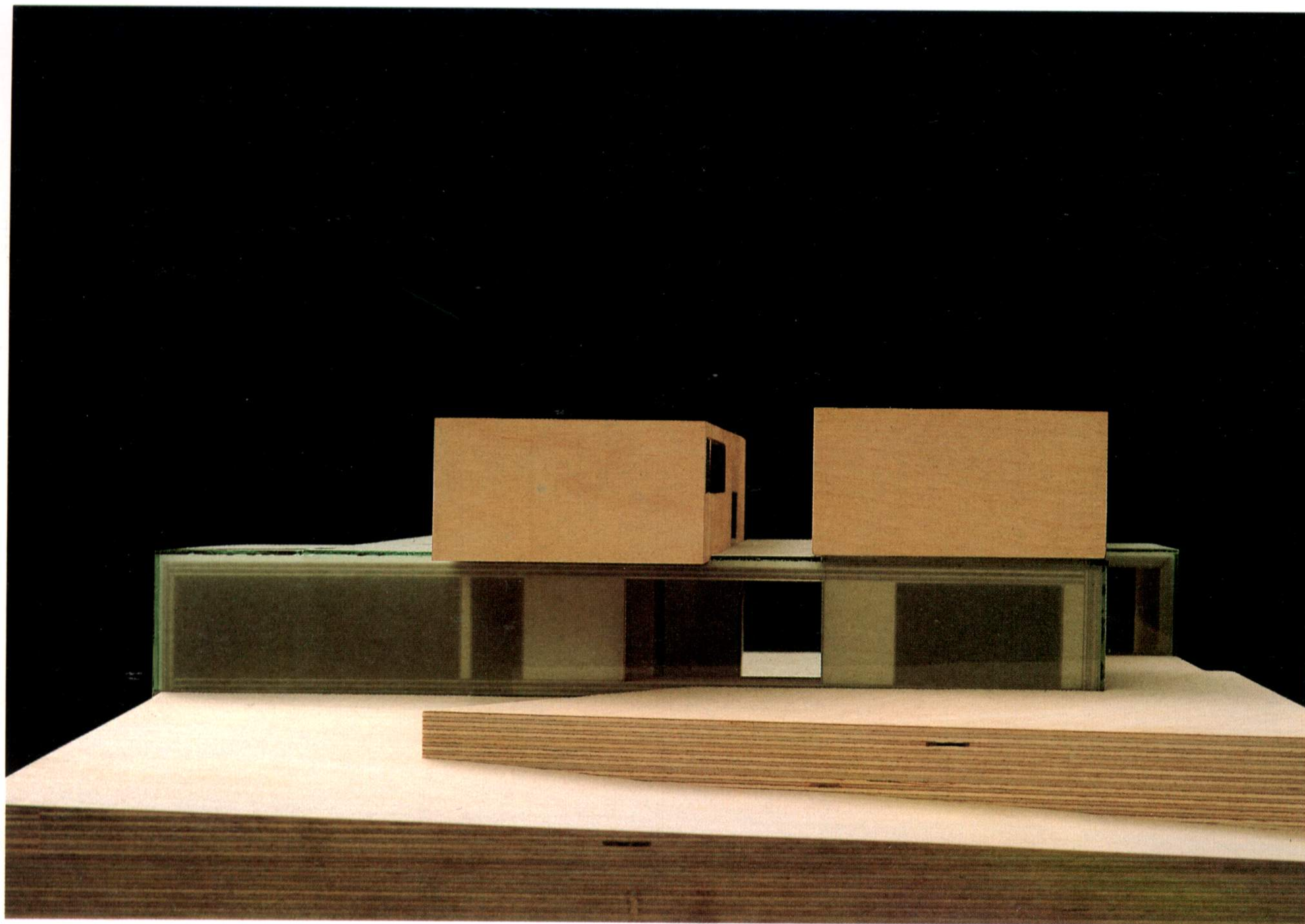
Sección longitudinal / Longitudinal section

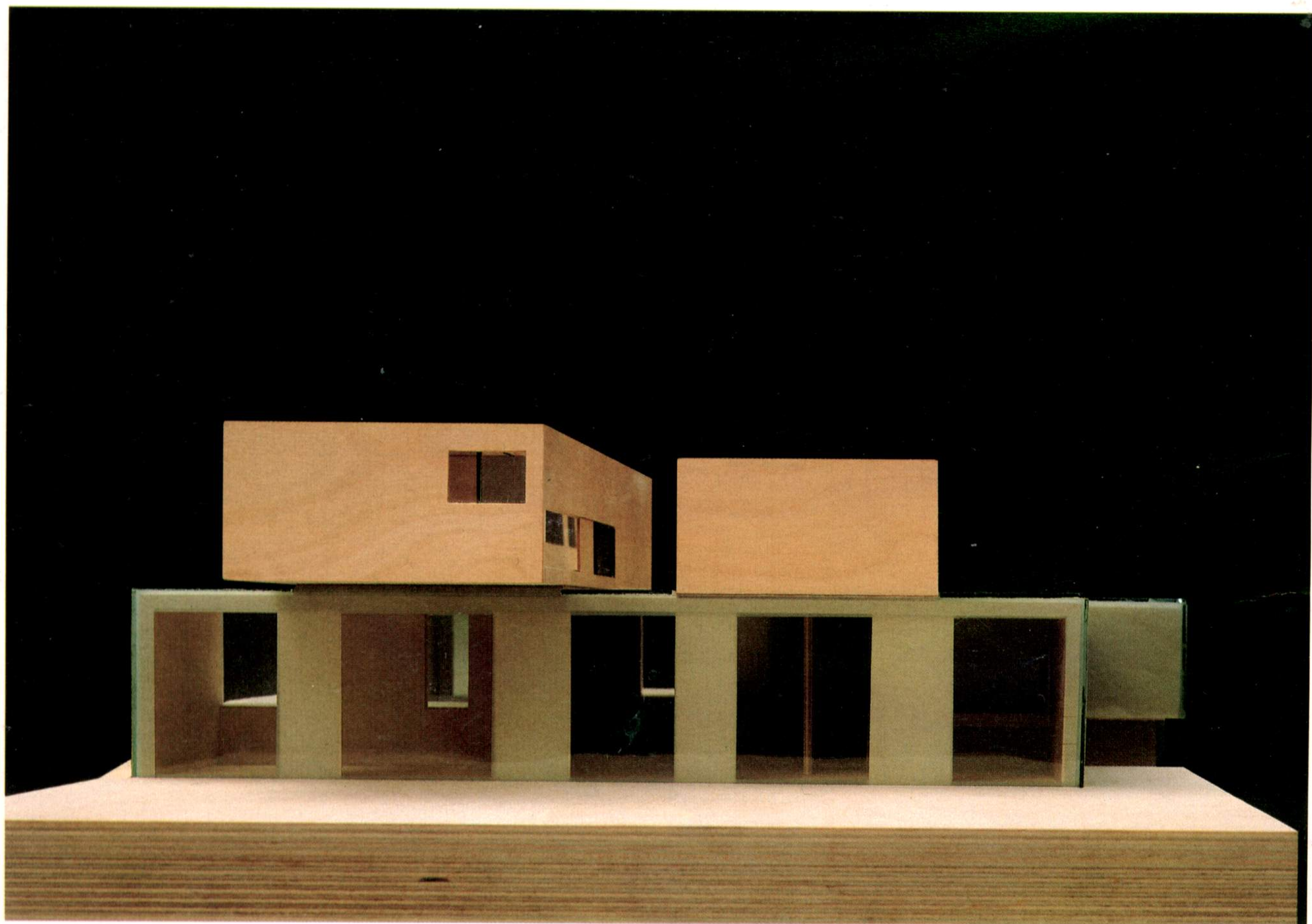


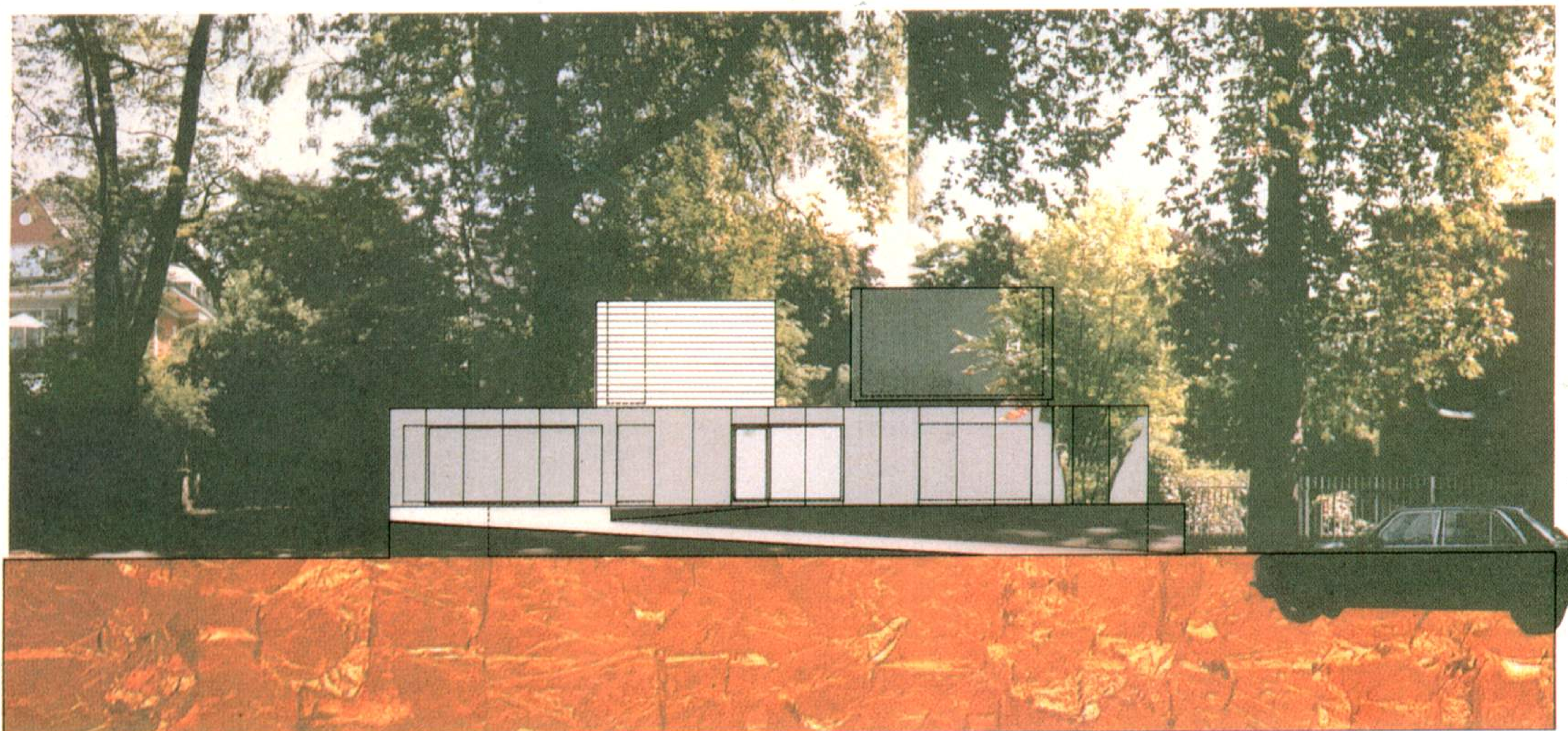
Alzado Norte / North elevation

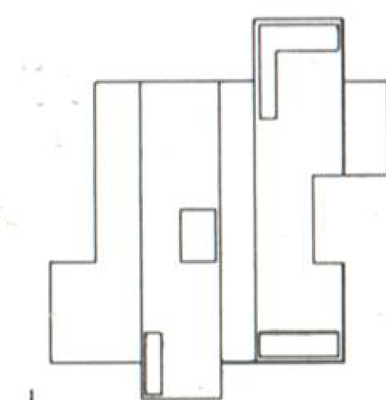




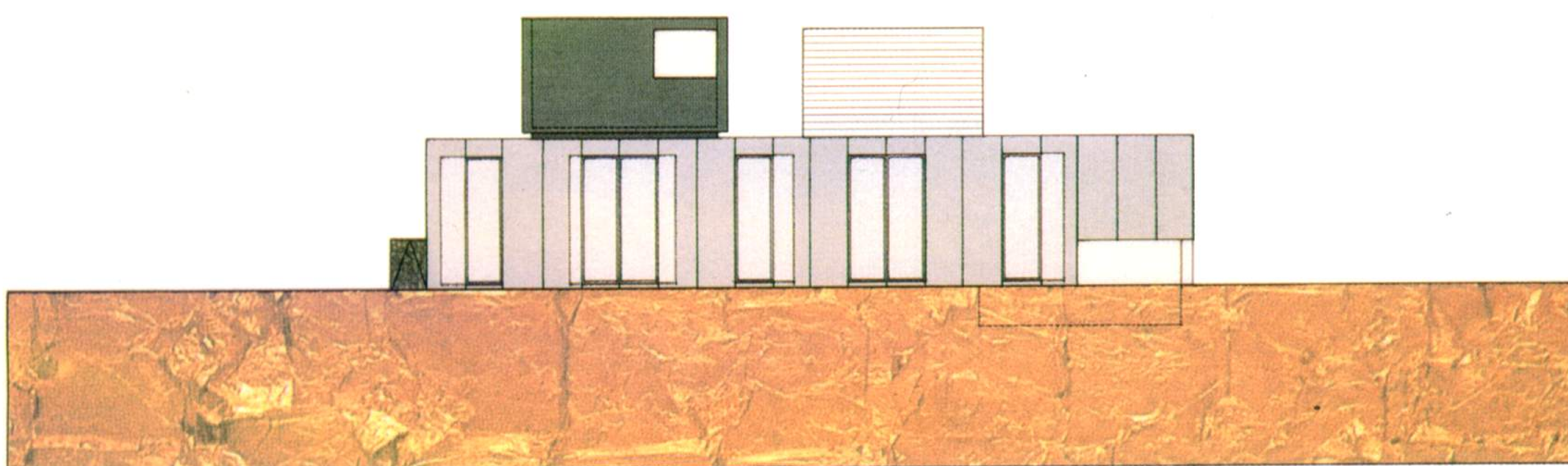


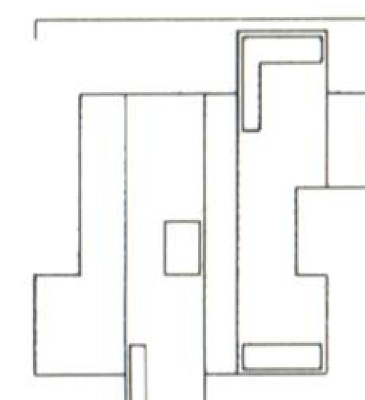




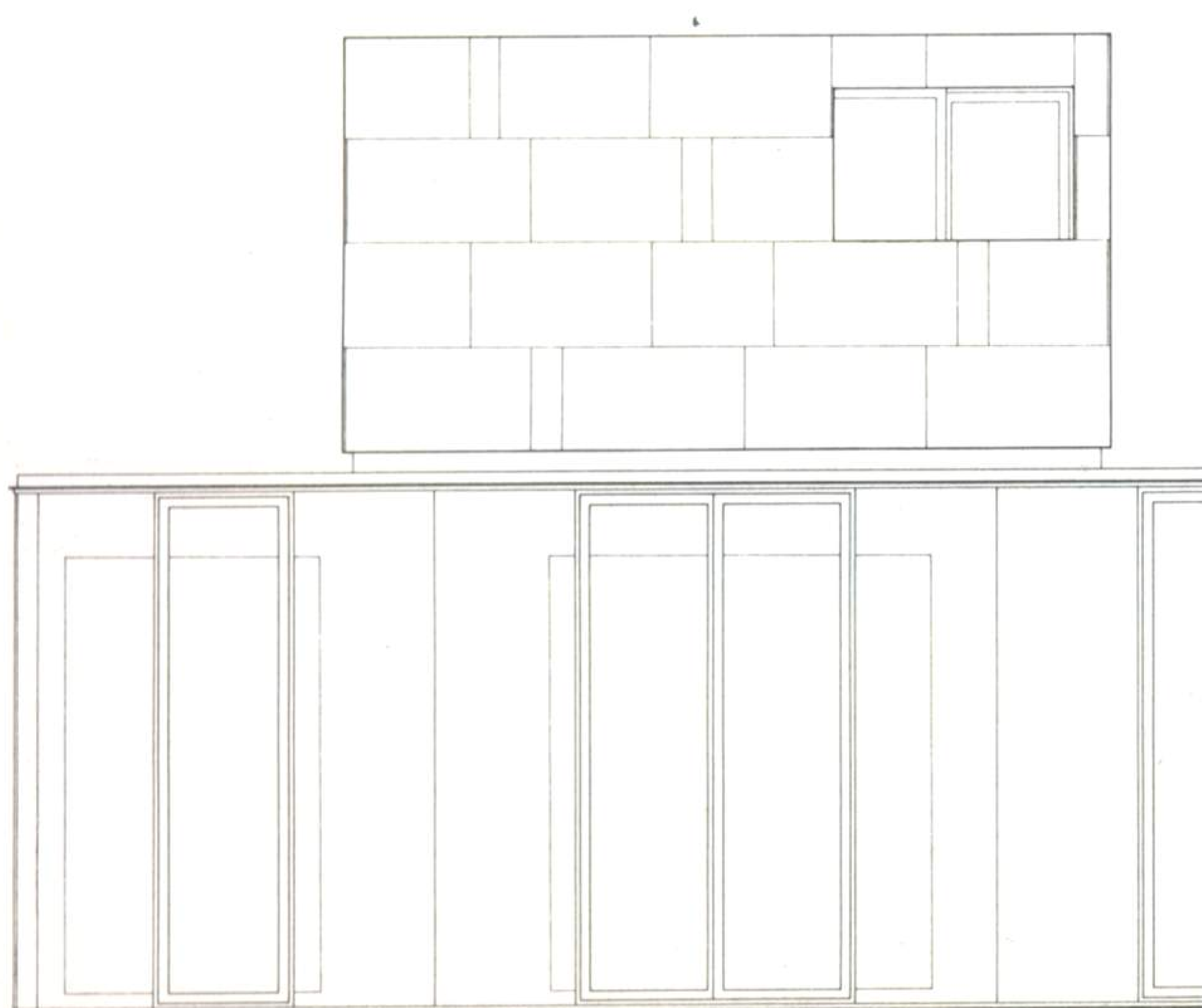


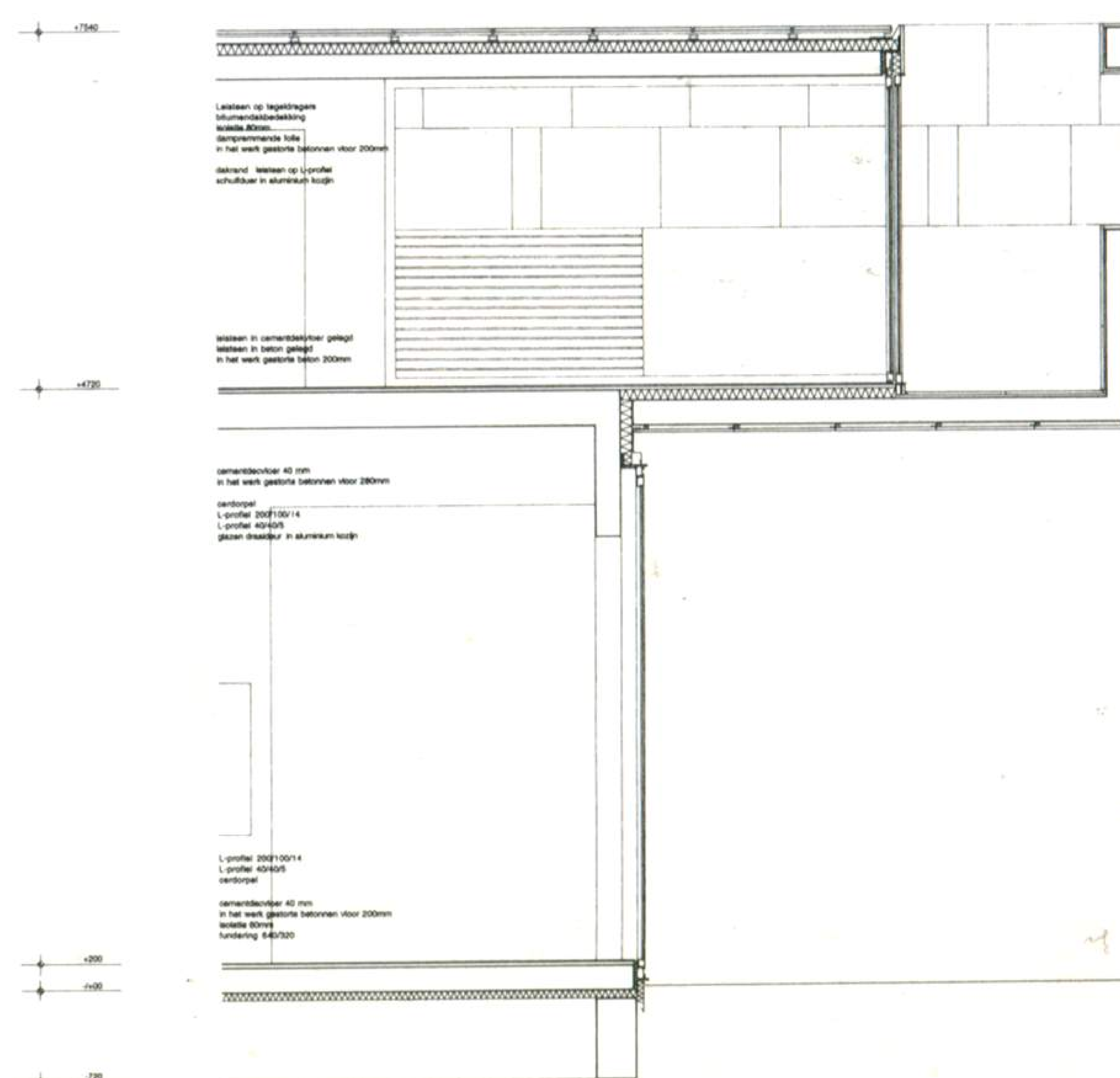
Alzado Oeste / West elevation



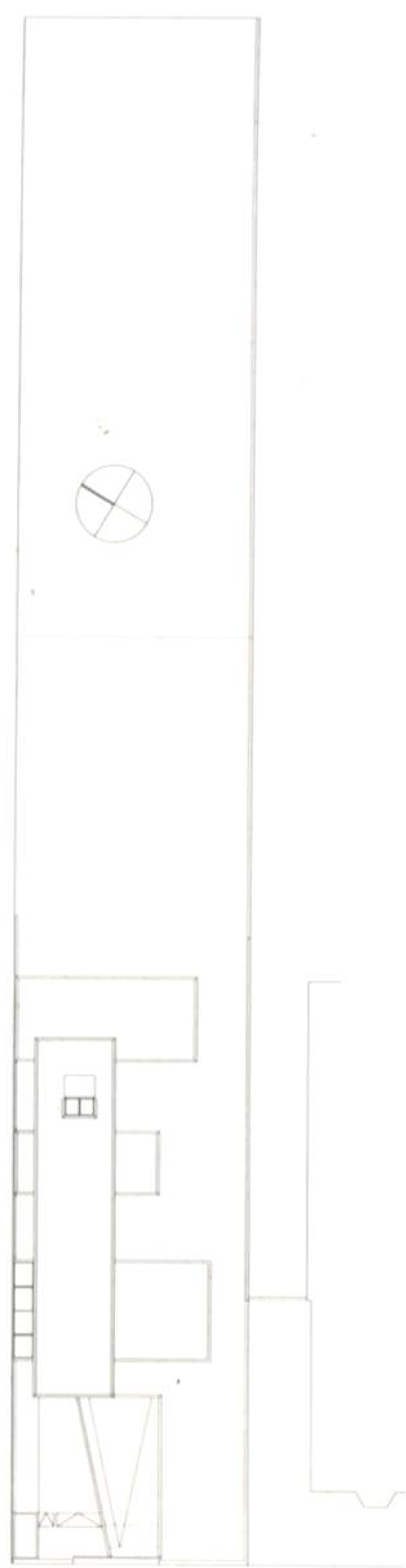


Alzado Este / East elevation





Detalle de alzado Este y sección por fachada / Detail of East elevation and wall section





Heerlen, Holanda, 1995-1998

Villa Geurten

Concebida simultáneamente como una serie de espacios, y como un solo espacio continuo, esta vivienda se encuentra en las afueras de Heerlen, al Sur de Holanda. El terreno llano, rectangular y en lo alto de una pequeña colina, mira hacia atrás, hacia el horizonte de la ciudad situada al otro lado del valle.

La aproximación a la casa tiene lugar por el lado estrecho del solar, desde el nivel de la calle. En seguida, parte del terreno desciende hacia el garaje, excavado y anidado bajo la casa, lo que deja al volumen superior en voladizo sobre la puerta de entrada. La vivienda se proyecta a lo largo del solar como una hilera de habitaciones comunicadas por un espacio de conexión, o corredor, generosamente dimensionado para favorecer la apropiación o la expansión de las funciones en planta baja. Esta hilera de volúmenes dibuja en uno de los lados una serie de patios resguardados, y en el otro las zonas de circulación.

En planta baja se disponen los espacios colectivos de la casa —la zona de estar delante, junto con la cocina—, para culminar en una gran piscina cubierta con vistas al jardín y al horizonte de Heerlen.

El nivel superior, estucado al igual que la planta baja, se desliga formalmente del nivel inferior al desplazarse sobre la entrada, en la parte del acceso, creando en el otro extremo una terraza para el dormitorio principal. Las escaleras de comunicación son dos, una cercana al área de circulación, y otra que arranca de la piscina conectando directamente con el cuarto de baño del dormitorio principal.

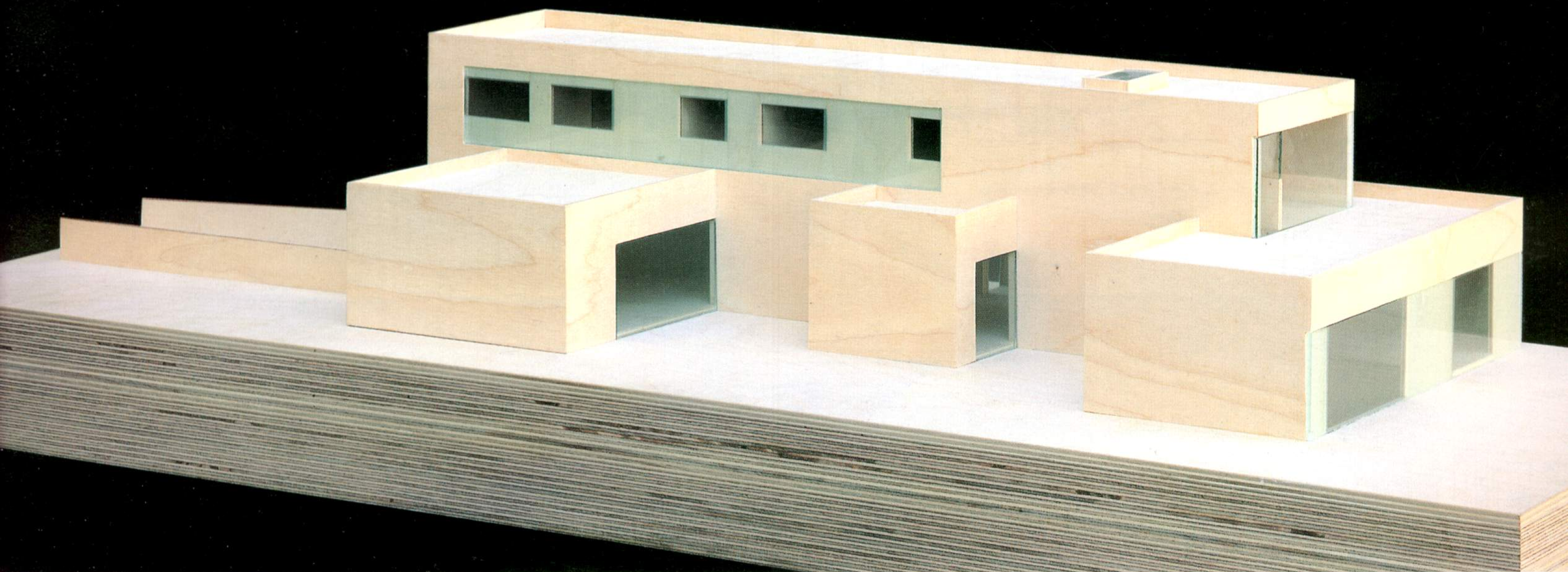
Heerlen, The Netherlands, 1995-1998

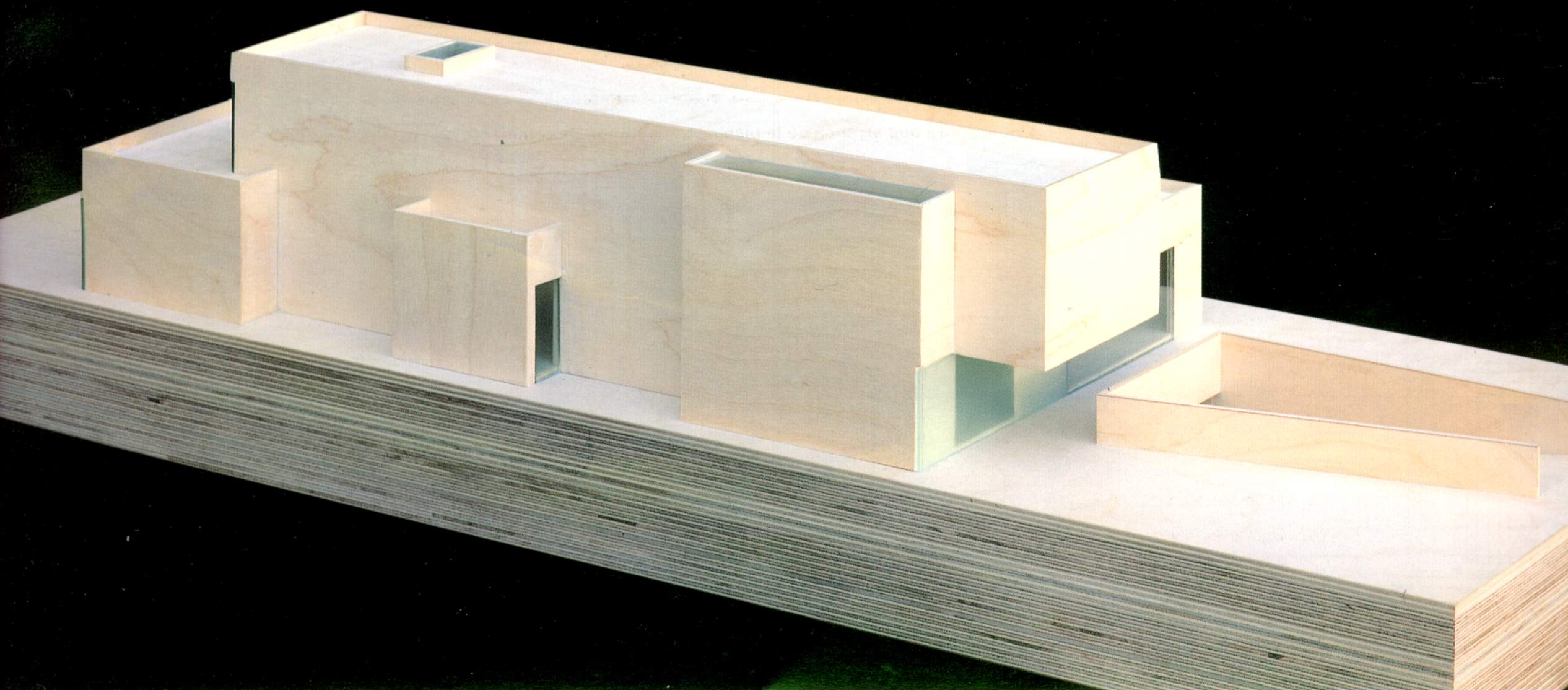
Villa Geurten

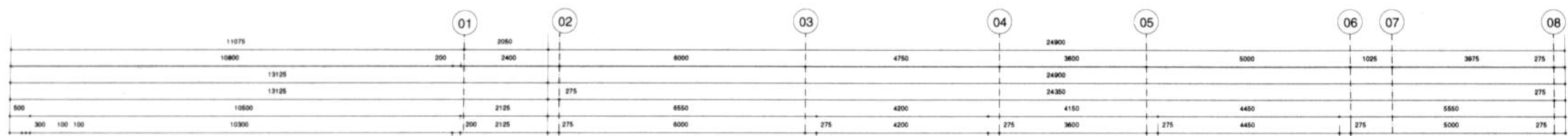
Conceived simulaneously as a series of spaces and one continuous space, the two storey house sits on the outskirts of Heerlen in the South of the Netherlands. The flat site looks back from the crest of a small hill across a valley to the skyline of the city.

One approaches the house from the narrow end of the thin rectangular allotment on the street and is immediately confronted with part of the ground falling away to reveal a basement garage that scoops and nestles under the house, leaving the upper volume precariously cantilevered over the entrance door. The house projects into the lenght of the site as an enfilade of rooms where the connecting space or corridor is generously designed to encourage appropriation or expansion of the functions on the ground floor. This enfilade of volumes creates a series of protected courts on one side and circulation areas on the other.

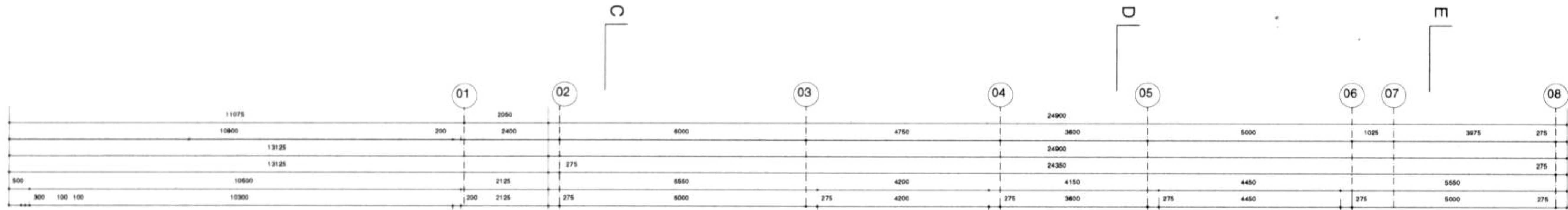
The collective spaces of the home are arranged on the ground floor, starting with the living area at the front, proceded by the kitchen and culminating in a large indoor pool with views to the garden and beyond to the skyline of Heerlen. The upper level is made of the same stucco material as the ground floor but formally breaks off from the lower piece by leaning forward at the front over the entrance and creating a terrace for the master bedroom. This level can be accessed by two staircases; one in close proximity to the circulation area, the other can be reached from the swimming pool that directly connects to the ensuite bathroom of the master bedroom.



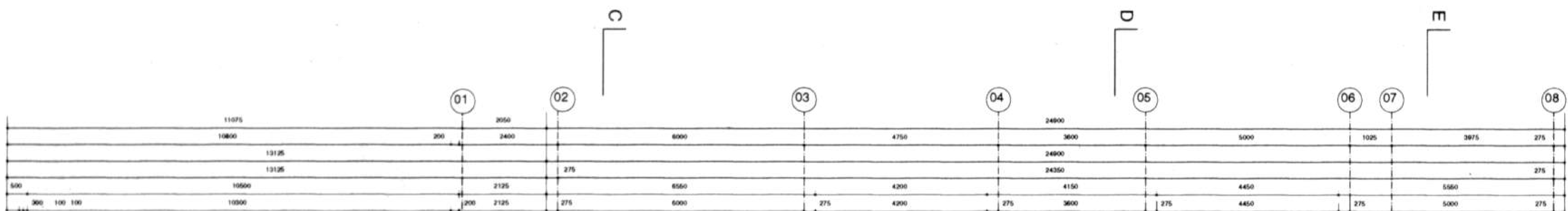


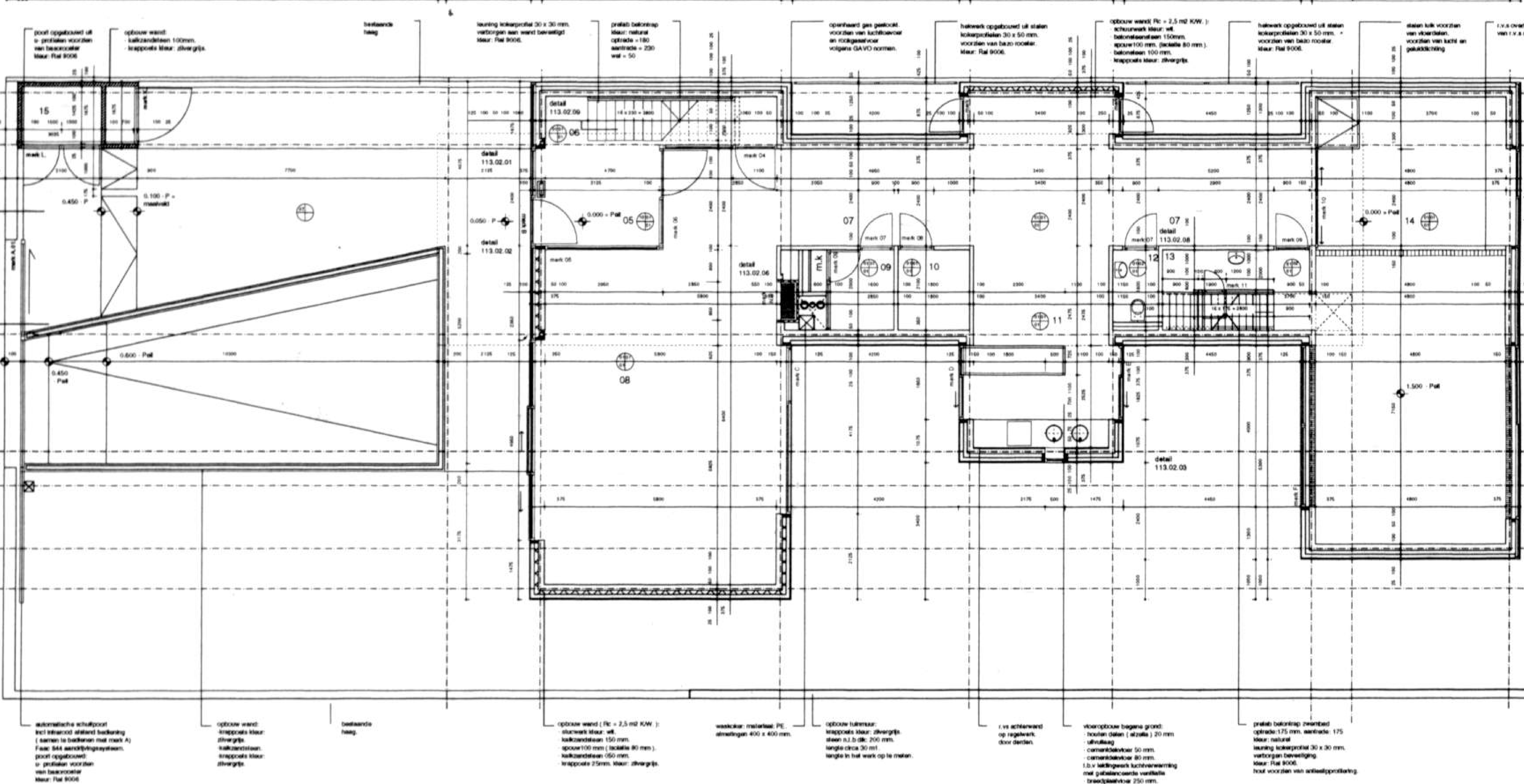


Sección longitudinal AA
Longitudinal section AA

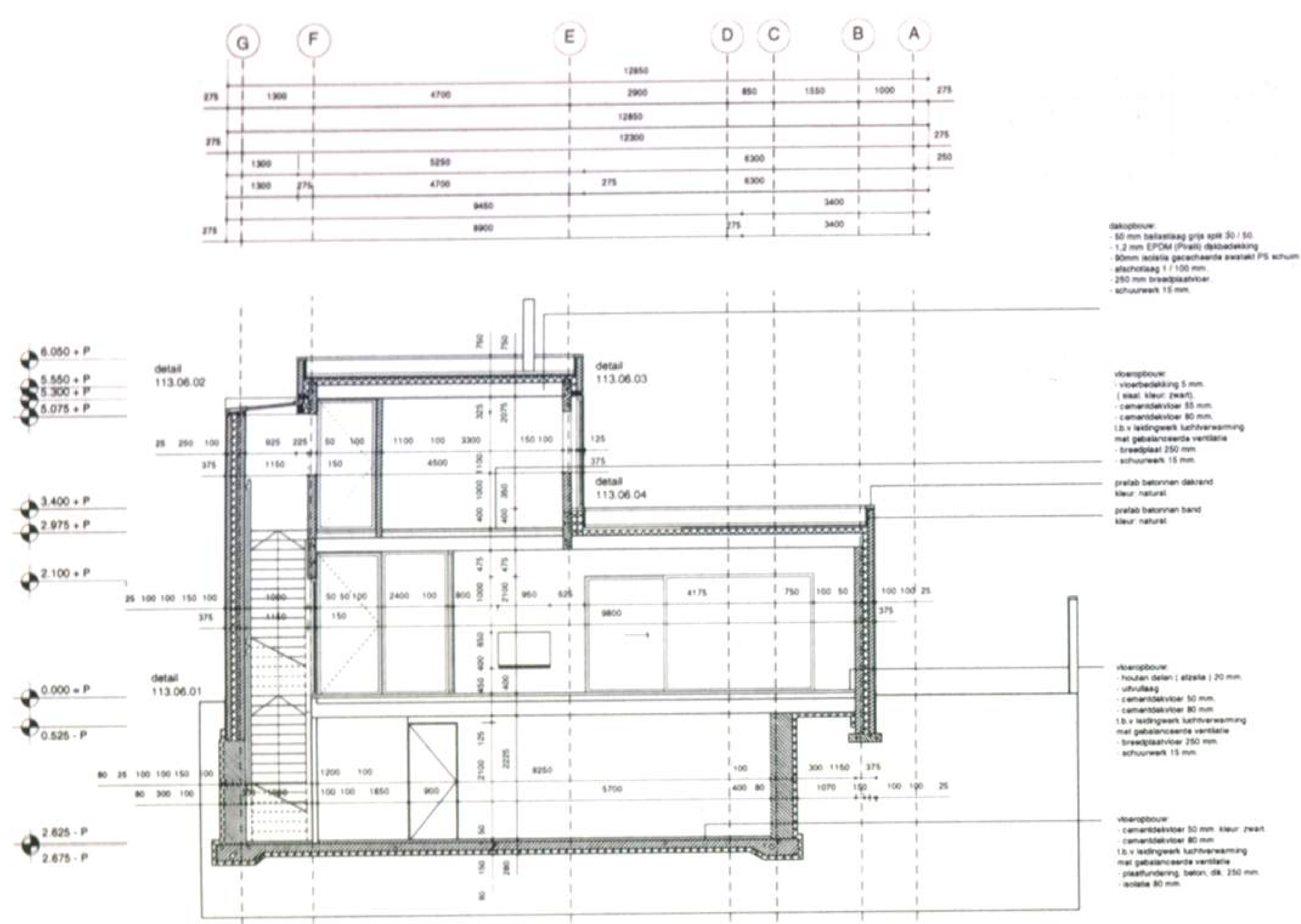


Planta alta / Upper level plan

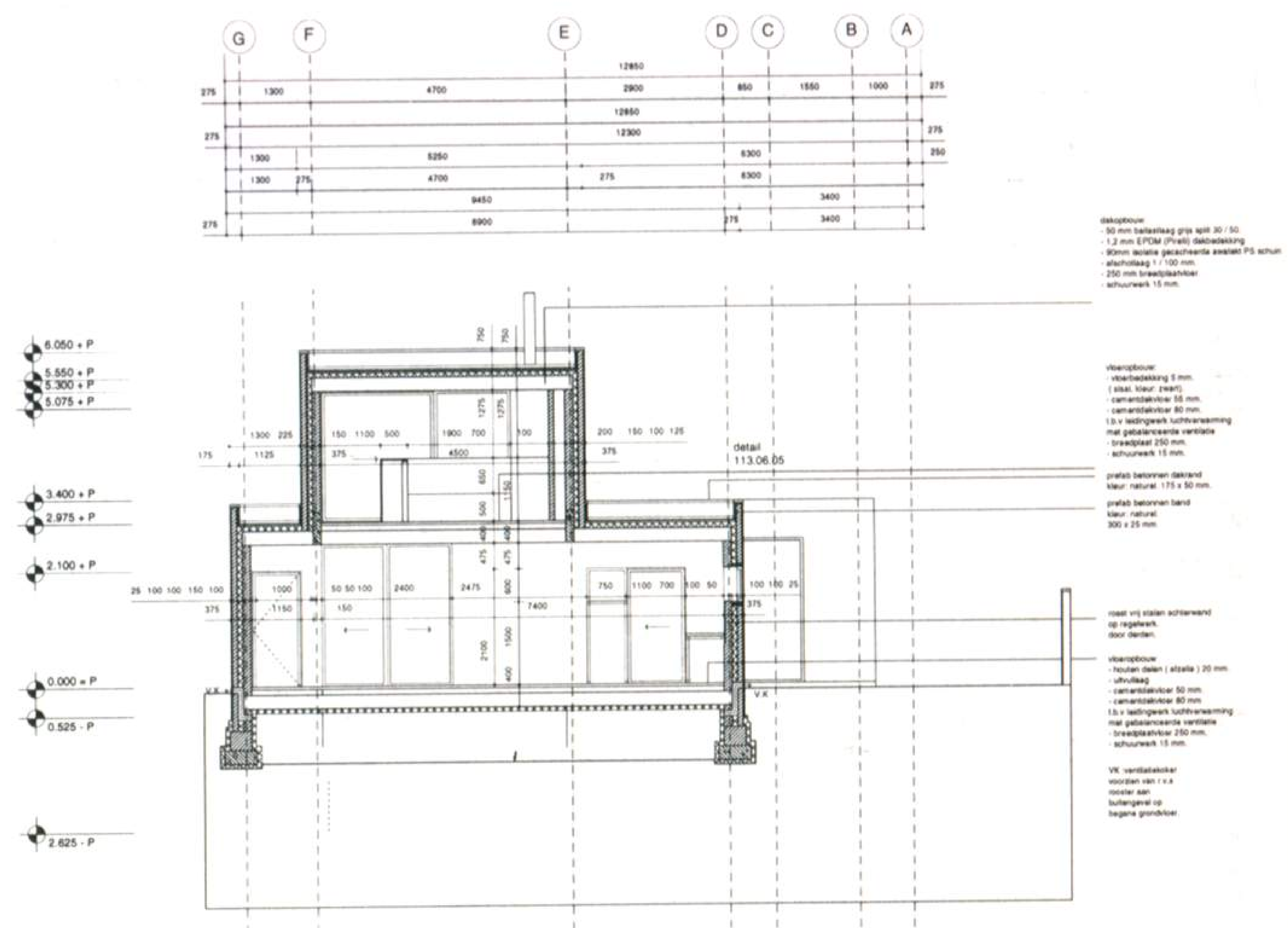




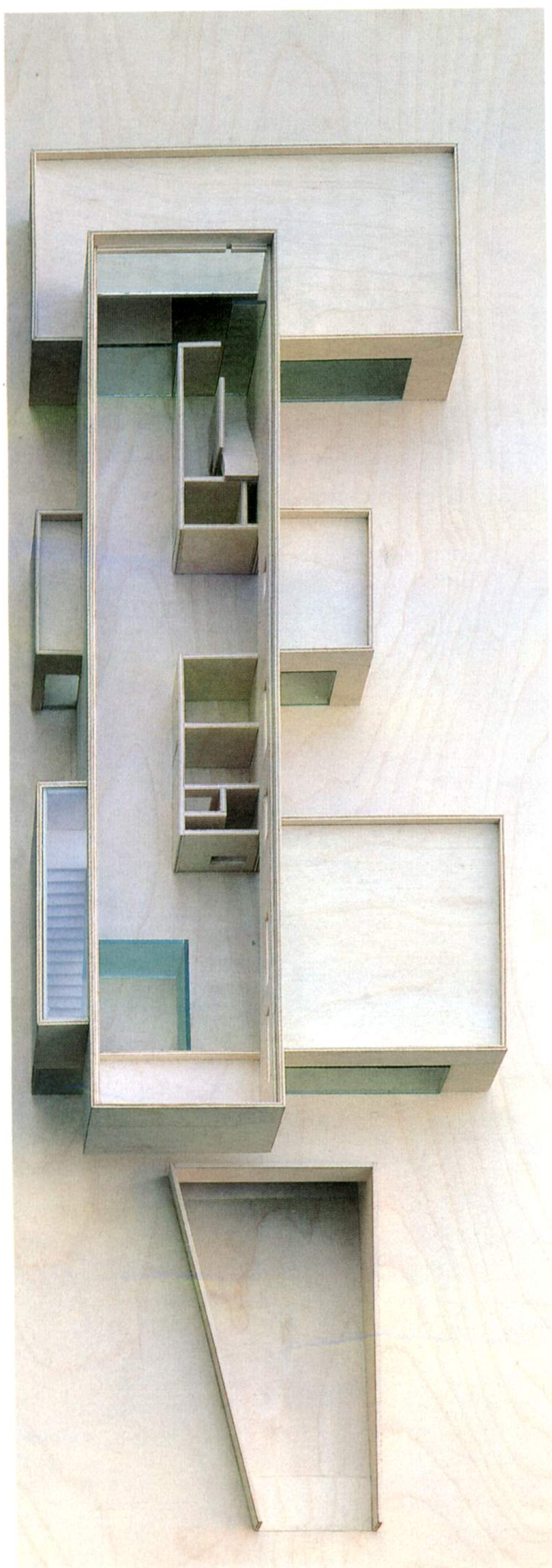
Planta baja / Ground floor plan

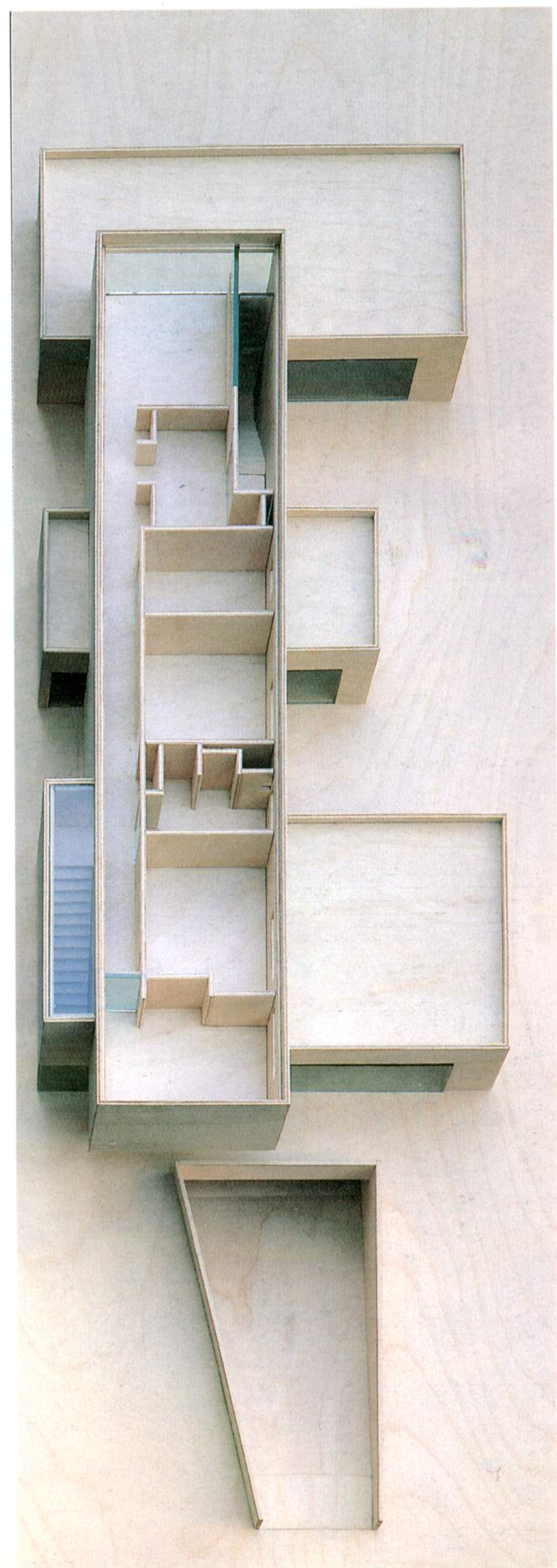


Sección transversal CC / Cross section CC



Sección transversal DD / Cross section DD







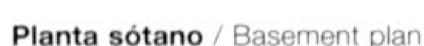
Alzado lateral posterior (Nordeste) / Side rear elevation (Northeast)



Alzado lateral a la calle (Sureste) / Side street elevation (Southeast)

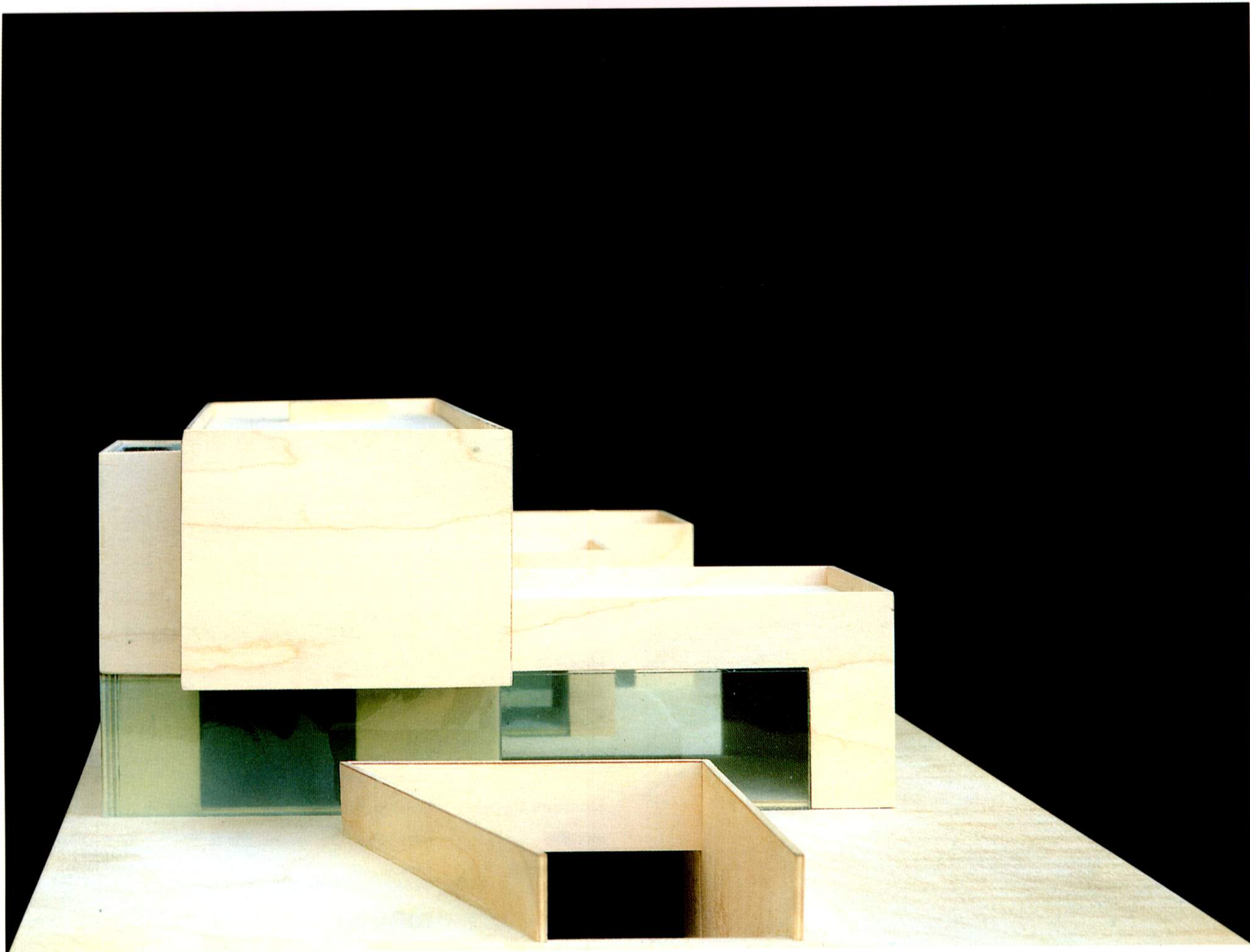


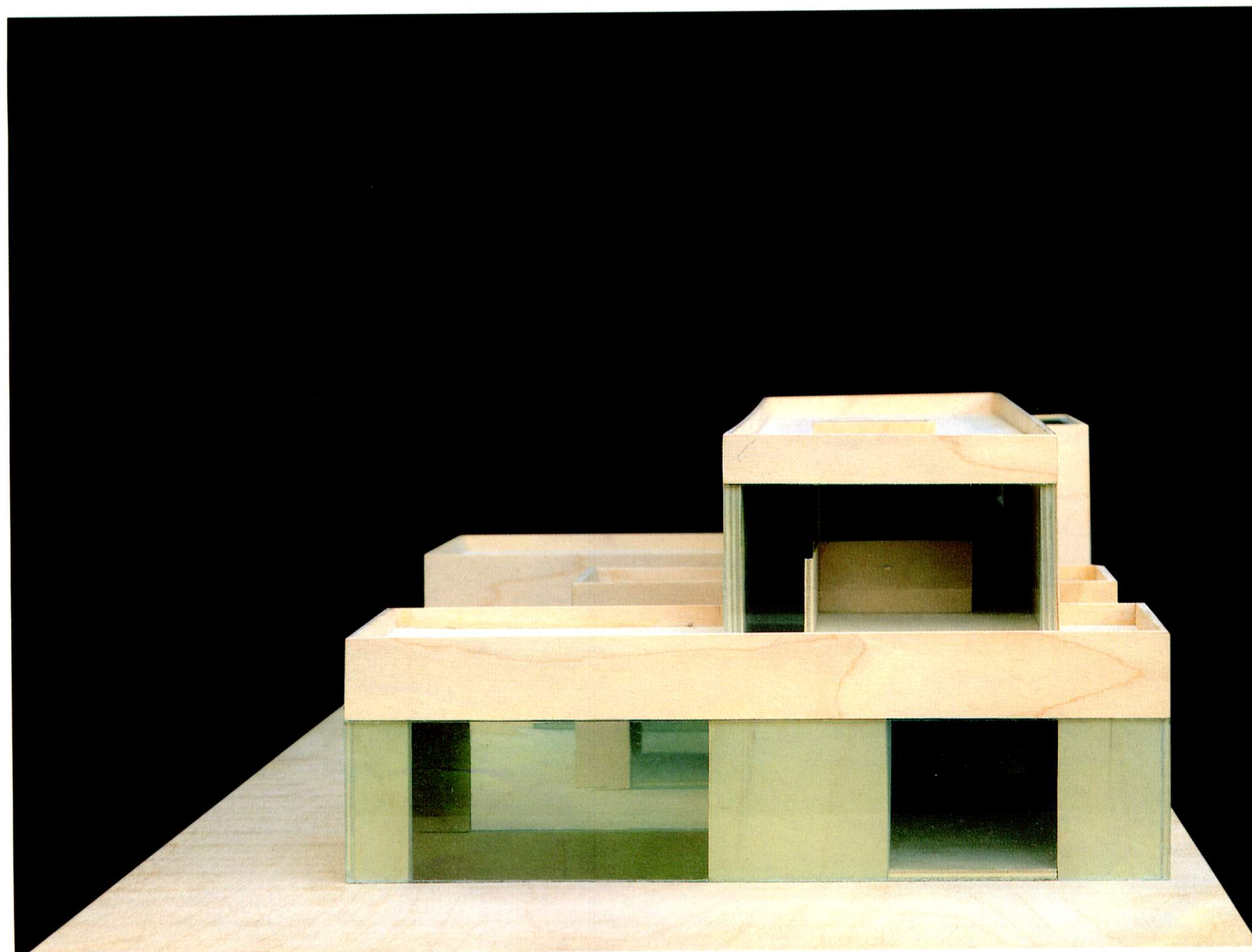
Planta de cubiertas / Roof plan



Planta sótano / Basement plan







créditos
credits

Maastricht Academy for the Arts

Location: Herdenkinsgsplein 12, Maastricht, The Netherlands
Architect: Wiel Arets
Project Architect: Jo Janssen
Collaborators: René Holten, Anita Morandini, Maurice Paulussen, Richard Welten
Structural Engineer: Ingenieursbureau Grabowsky & Poort
Models: Paulus Egers
Photographs: Hisao Suzuki, Kim Zwarts

67 Apartments in Tilburg

Location: Kuiperstraat/Tjeuke Timmermanspad, Tilburg, The Netherlands
Architect: Wiel Arets
Project Architect: Michel Melenhorst
Collaborators: Reina Bos, Tina Brandt, René Holten, Andrea Wallrath
Structural Engineer: Goudstikker - de Vries's Hertogenbosch
Models: Paulus Egers
Photographs: Hisao Suzuki

20 Apartments for the Elderly

Location: Fons Olterdissenstraat, Maastricht, The Netherlands
Architect: Wiel Arets
Project Architect: Michel Melenhorst
Collaborators: Ramun Capaul, Rhea Harbers, René Holten,
Structural Engineer: Bureau Palte bv Valkenburg
Models: Paulus Egers, Katharina Lundeberg
Photographs: Hisao Suzuki

AZL Pensionfund Headquarters

Location: Akerstraat, Heerlen, The Netherlands
Architect: Wiel Arets
Project Architect: Dominic Papa
Collaborators: René Holten, Jo Janssen, Maurice Paulussen, René Thijssen, Richard Welten, Ani Velez
Structural Engineer: Ingenieursbureau Grabowsky & Poort bv
Models: Paulus Egers, Joanna Tang, Hugo Pricken
Photographs: Hisao Suzuki, Kim Zwarts

Céramique Office Building

Location: van Limburglaan, Maastricht, The Netherlands
Architect: Wiel Arets
Project Architects: Ivo Daniëls, Elmar Kleuters, Paul Kuitenbrouwer
Collaborators: Jo Janssen, Anita Morandini
Structural Engineer: Brekelmans Adviesburo
Models: Paulus Egers
Photographs: Hisao Suzuki

Apartment Tower KNSM-Island

Location: Eastern Harbour Area, Amsterdam, The Netherlands
Architect: Wiel Arets
Project Architects: Elmar Kleuters, Paul Kuitenbrouwer, René Thijssen
Collaborators: Anca Arenz, Ivo Daniëls, René Holten, Jo Janssen, Maurice Paulussen, Henrik Vuust
Structural Engineer: Buro van Eck, Den Haag
Models: Paulus Egers
Photographs: Hisao Suzuki

Police Station in Vaals

Location: Maastrichterlaan/Randweg, Vaals, The Netherlands
Architect: Wiel Arets
Project Architect: Rhea Harbers
Collaborators: Eric Bolle, Delphine Clavien, René Holten, Michel Melenhorst
Structural Engineer: Ingenieursburo A. Palte bv
Models: Paulus Egers
Photographs: Hisao Suzuki, Kim Zwarts

Police Station in Boxtel

Location: Bosscheweg, Boxtel, The Netherlands
Architect: Wiel Arets
Project Architects: Dorte Jensen, René Thijssen
Collaborators: Doris Annen, Lars Dreessen, Rhea Harbers, Harold Hermans, Ralph van Mameren, Dominic Papa
Structural Engineer: Tema ingenieurs bv
Photographs: Hisao Suzuki

Police Station in Cuijk

Location: Beersebaan/Heeswijksestraat, Cuijk, The Netherlands
Architect: Wiel Arets
Project Architects: Dorte Jensen, Ralph van Marmeren
Collaborators: Doris Annen, Paul van Dongen, Harold Hermans, Michel Melenhorst, Dominic Papa, René Thijssen
Structural Engineer: Tema ingenieurs bv
Photographs: Hisao Suzuki

Police Headquarters in South Limburg

Location: Stationsstraat, Spoorwegsingel, Heerlen, The Netherlands
Architect: Wiel Arets
Project Architects: Pauline Bremmer, Richard Welten
Collaborator: Dominic Papa
Structural Engineer: Aronsohn Raadgevend Ingenieurs bv
Models: Ralph Blättler, Delphine Clavien, Kees Lemmens
Photographs: Hisao Suzuki

PWS Housing St. Jacobstraat

Location: St. Jacobstraat, Rotterdam, The Netherlands

Architect: Wiel Arets

Project Architects: Pauline Bremmer, Dorthe Keis

Collaborators: Lars Dreessen, Dominic Papa, Roel van der Linden, René Thijssen

Structural Engineer: Ingenieursbureau A. Palte bv

Models: Ralph Blättler, Kees Lemmens

Photographs: Hisao Suzuki

House Studio Arets-Sijstermans

Location: D'Artagnanlaan 29, Maastricht, The Netherlands

Architect: Wiel Arets

Project Architect: Richard Welten

Collaborator: Jo Janssen

Structural Engineer: Ingenieursbureau Palthe bv

Models: Kees Lemmens, Jaroen Storm

Photographs: Hisao Suzuki

The Body House

Location: Cologne, Germany

Architect: Wiel Arets

Collaborators: Andrea Gustafson, Dominic Papa, Sibylle Thomke, Henrik Vuust, Richard Welten

Models: Kim Egholm

Photographs: Hisao Suzuki

Villa Geurten

Location: Pijnsweg, Heerlen, The Netherlands

Architect: Wiel Arets

Project Architect: Richard Welten

Collaborator: Harold Hermans

Structural Engineer: Ingenieursbureau Palthe bv

Models: Kim Egholm, Doris Annen

Photographs: Hisao Suzuki



Queremos agradecer de manera especial a Dominic Papa, de la Oficina de Wiel Arets, su ayuda en la selección de documentación y la paciencia que ha tenido con nosotros.

Our special thanks to Dominic Papa, of Wiel Arets Architects & Associates, for his assistance in the selection of documentation and his patience with us.

EL
croquis
85